

VAGABUNDEOS INICIÁTICOS: LA PULSIÓN NÓMADA EN EL CINE EUROPEO

Ivan Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra
ivan.pintor@upf.edu

*“El origen de la existencia es el movimiento.
Esto significa que la inmovilidad no puede darse en la existencia,
pues, de ser ésta inmóvil, regresaría a su origen: la Nada.
Por esta razón, el viaje no tiene fin,
tanto en el mundo superior como en el mundo inferior”*

Ibn' Arabi, *Kitâb al-isfâr*

(*El libro de la revelación y los efectos del viaje*, s.XII)

“¿Qué hago yo aquí?”

Rimbaud escribiendo a casa desde Etiopía

La célebre metáfora del sociólogo Zygmunt Bauman sobre la condición líquida de las sociedades contemporáneas expresa de una manera elocuente la incertidumbre que experimenta el individuo ante la precariedad y la impermanencia del mundo actual: la familia, los amigos, la comunidad, la cultura, el empleo, los flujos de población o las redes del poder político y económico se presentan bajo el signo de la mutabilidad¹. Asimismo, el tiempo y el espacio, que son las coordenadas básicas sobre las que se fragua la salud de cualquier cultura, han dejado de acoger al ser humano para sumirle en la desorientación². Desarraigado de su memoria y de las seguridades

¹ Bauman utiliza el término alemán *Unsicherheit*, que connota a la vez incerteza, inseguridad y vulnerabilidad. Véanse, entre otros: Bauman, Z., *Modernidad líquida* (2003), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres* (2003), *Comunidad* (2003), *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones* (2002), *Globalización: consecuencias humanas* (1999) y *Modernidad y holocausto* (1997).

² Véase, al respecto el vasto tratado hermenéutico desarrollado por Lluís Duch *Antropología de la vida cotidiana* y, en particular, los volúmenes *Simbolisme i salut* (1999) y *Escenaris de la corporeïtat* (2003), así como sus trabajos sobre la inscripción del mito en la espaciotemporalidad del individuo contemporáneo (1997, 1998, 2000).

que ofrece la historia, se enfrenta a un espacio que, al igual que el tiempo, ha perdido su continuidad y se ha vuelto lábil y fragmentario. Un sustrato tan inestable impide desarrollar cualquier proyecto a “largo plazo” y, por consiguiente, dificulta también trazar un camino capaz de generar sentido.

Con objeto de enriquecer la metáfora de Bauman, el antropólogo mexicano Roger Bartra anota que si bien las sociedades post-capitalistas contemporáneas pueden representarse como culturas líquidas, no hay que olvidar que el terreno sobre el que fluyen y se derraman es el páramo yermo y agrietado de la modernidad, las ruinas del proyecto desarrollado a lo largo de los siglos XIX y XX. Tomando como referencia el poema *La tierra baldía* (*The Waste Land*), de T. S. Eliot, Bartra describe la mezcla entre “las imágenes de una tierra muerta y las del agua que remueve las turbias raíces. Nadie puede adivinar cuándo florecerá el cadáver plantado en el jardín de la modernidad tardía”³. En el seno de esas pardas aguas pantanosas, surcadas por un incesante borboteo postdemocrático, se disuelve la nítida oposición entre el hogar y el territorio del viaje.

En tanto que el mundo ha dejado de contemplarse como una construcción orgánica y plena, la casa como réplica del cosmos externo ha perdido su calidad tibia y acogedora, haciendo realidad el recelo expresado por el poeta Rainer María Rilke en la primera elegía de Duíno, al señalar que “en el mundo interpretado, ya no vivimos confiadamente en casa”⁴. Convertida en espacio de tránsito, la morada, en lugar de cobijar los ensueños del individuo, le recuerda su naturaleza contingente, la dramática carencia de sentido de su trayecto. También en las *Elegías de Duíno*, Rilke abunda en la noción de fluidez al afirmar que los árboles son, los espacios son y “sólo nosotros pasamos delante de todo como el aire que cambia”. En el fondo, la necesidad de dotar

³ Tal como señala Roger Bartra en “Culturas líquidas en la tierra baldía” (2004). Hay que tener en cuenta, además, que la modernidad, como estado epigonal del proyecto engendrado por la ilustración, cifra su definición, particularmente en la formulación que obtiene durante el siglo XX, en la idea de progreso. En este sentido, el filósofo Peter Sloterdijk ha tenido la perspicacia de definir la modernidad, a partir de las delicadas tesis de Jünger, en términos cinéticos, de suerte que para él tiene su emblema en el automóvil y constituye “progreso en movimiento que genera movimiento, movimiento en movimiento que genera más movimiento, movimiento que genera la mejora de la capacidad de moverse” (2001), cuestión que le lleva a preguntarse si la totalidad moderna puede prescindir de la fórmula ontológica “ser-que-genera-movimiento”.

⁴ “*Dass wir nicht sehr verlässlich zu Hause sind / in der gedeuteten Welt*”. Apud. Duch, Ll., 1997: 139. Con respecto a la idea de vivir en un “mundo interpretado”, el teórico Marshall Berman (1991) ha sabido expresar las implicaciones de tal fenómeno, en la línea de Walter Benjamin. Berman afirma que un “mundo interpretado” es aquél que no dispone de elementos sólidos donde aferrarse, y todo en él se vuelve metafóricamente fluido y evanescente: se hacen necesarias las reinterpretaciones continuadas y autorreferidas que no sacian el deseo de referencias, de sentido o de teodicea y que provocan la experiencia dolorosa de una falta de significado de la existencia.

sentido a la existencia que posee el ser humano se cifra en trocar el “pasar delante” en “ser” a través de un relato mitológico, religioso o ideológico cuya metáfora esencial ha sido tradicionalmente el viaje.

El viaje, cuya estructura misma ya es narrativa, proporciona el esquema básico de cualquier relato: establece términos discretos en el *continuum* de la existencia, implica un contacto con lo que está allende las fronteras cotidianas y se ve, por lo común, coronado por el regreso a casa o la fundación de un nuevo hogar. Lejos de conducir al protagonista a través de una serie de pruebas o de instarle a un aprendizaje trágico merced al encuentro con su sombra, la modernidad cinematográfica instauró, a partir de los años sesenta, una quiebra en la relación entre el individuo y su entorno: sustituyó el viaje, que supone una construcción imaginaria —y con frecuencia una indagación en la memoria literaria o cinematográfica— por el vagabundeo, que se revela como la eliminación de “los apuros del viaje y las bifurcaciones del camino” cantadas por el poeta chino Li Po, y el seco enfrentamiento entre el cuerpo y el espacio alienante de una tierra baldía que ya se había insinuado en los filmes postreros de algunos grandes cineastas clásicos.

Gracias a la imaginación, el viaje hilvana espacios, confiere una identidad narrativa al protagonista y ensambla pasado, presente y futuro dotando de pleno sentido al trayecto. El vagabundeo constituye el término opuesto. Plantea una crisis de la fantasía⁵, pues quien deambula sin objeto ni etapas es incapaz de simbolizar su hábitat, de poner nombre a los lugares, de proyectar, en suma, su imaginario sobre los espacios reales. Atrapado por ellos e incapacitado para la acción, se ve reducido a la pasividad y asiste a una sucesión discontinua de territorios de paso, ajenos a la memoria y carentes de centro. Un número significativo de filmes contemporáneos ha perseverado en la exploración de esas trayectorias erráticas inauguradas por la modernidad, convirtiendo a la cámara y, de resultas de ello, al espectador, en el sujeto del vagabundeo, en un sujeto que ya no sólo deambula sino que lo hace de acuerdo con la expansión errática, fugaz e ilusoria de la postmodernidad líquida⁶.

⁵ Acerca de las nociones de fantasía e imaginación, véase: Warnock, M. *La imaginación* (1981). Para una aproximación hermenéutica a ambas categorías, véanse los diferentes trabajos de Henry Corbin (1964, 1976, 1977, 1992, 2000) centrados en la imaginación, aplicados al sufismo y con numerosas páginas dedicadas al viaje, así como la colección de ponencias: *Phantasia-imaginatio* (1988), reunida por A.-M. Bautier.

⁶ En su informe sobre el estado de las sociedades contemporáneas, *La condición postmoderna* (1979), el pensador Jean-François Lyotard describe la postmodernidad como el tibio relevo de una modernidad cuyo proyecto se ha agotado y cuyos discursos sociales han perdido integridad como consecuencia de la

Sin las certidumbres del sistema representativo del cine clásico, que confería homogeneidad a la percepción conjunta del espacio y el tiempo, y sin la solidez que proporcionó la plural y metódica reacción contra ese sistema de continuidad en cineastas modernos como Bresson, Antonioni, Resnais o Godard, muchas películas de las últimas dos décadas han ahondado en la representación de un espacio que, literalmente, devora al individuo. Así como el deambular urbano propio de las criaturas de la Nouvelle Vague puede interpretarse como una trasposición del tedio y el fatalismo melancólico de la vida en la metrópolis⁷, el *spleen* baudelaireano, es posible observar la tensión entre el viaje, el vagabundeo y la inseguridad fluida que suscita el mundo contemporáneo, excesivamente representado, en las imágenes del desplazamiento trabadas por algunos de los más relevantes cineastas contemporáneos.

El propósito de la presente comunicación es proponer algunas categorías generales para efectuar una aproximación primera al modo en que cineastas de tan diversa naturaleza como Béla Tarr, Wim Wenders, Chantal Akerman, Aleksandr Sokurov o Manoel de Oliveira afrontan la relación entre el individuo, el espacio y el desplazamiento. La idea de que el cine europeo es un cine de ciudades, en el que cada gran metrópolis encuentra un cineasta capaz de reflejar sus particularidades y de transferirle su propio imaginario⁸ puede verse matizada por la atención que estos mismos cineastas prestan hacia las vías de comunicación que emergen de esas ciudades y los no-lugares⁹ o espacios de puro tránsito que las circundan. La concatenación de la ciudad, la

desaparición de los “metarrelatos”, es decir, las grandes narraciones con una función legitimadora social y simbólica —la religión, la percepción tradicional del entorno, los horizontes políticos utópicos, etc. (LYOTARD, 1987: 31)—. Una de las constantes en las denominadas “teorías de la postmodernidad” surgidas en los años ochenta es la denuncia sistemática de una crisis de sentido en la epistema contemporánea, es decir, una fractura en el interior de las producciones simbólicas que ostenta su forma más visible y analizable en los relatos. La razón principal que se arguye es la falta de acoplamiento entre el pasado y un “horizonte de proyecto” que ha quedado desmenuzado y que, por consiguiente, no puede aspirar a sostener una temporalidad profunda. No están nítidamente definidos los límites temporales del período conocido como “postmodernidad”. Para Lyotard, nace cuando se constata de un modo más trágico la infalibilidad del progreso, en la IIª Guerra Mundial. Para David Harvey (1989), nace en un momento de crisis de la sociedad postindustrial como es la crisis del petróleo de 1973. Por otra parte, los estudiosos de la literatura, la arquitectura, la pintura o el audiovisual ponen fechas muy diversas a las corrientes estéticas de la transvanguardia y el postmodernismo. Éste, como corriente estética y a juicio de teóricos como Ihab Hassan (1987), Brian McHale (1992), Patricia Waugh (1992) o incluso Umberto Eco no se define de un modo proposicional sino, al contrario, por la negación, por el rechazo a ciertos postulados que definen las representaciones y ficciones “modernas”. Detenta gran importancia el trabajo de Hans Bertens *The Idea of the Postmodern* (1995) cuya primera parte (p.5 y ss.) está dedicada a los postmodernismos y la segunda a la noción de postmodernidad (p.111 y ss.)

⁷ Véase, al respecto: Font, Domènec, 2002:307.

⁸ Véase, al respecto: Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas* (1996: 125 y ss.).

⁹ Noción acuñada por Marc Augé (1998).

autovía y el automóvil escenifica, precisamente, la ausencia de una verdadera otredad lejana, de una verdadera frontera, que espolee el trayecto de un viaje y la propensión a retratar el espacio bajo un modelo cercano a la instalación conceptual.

LA ATRACCIÓN DEL DESIERTO

Al principio de *París-Texas* (1984), de Wim Wenders, Travis surge de entre las dunas del desierto de Mojave, ataviado con traje de ciudad y con la mirada perdida. Advertido por unos lugareños, su hermano Walter acude desde Los Ángeles para hacerse cargo de él y lo encuentra en un estado de apatía, incapaz de relatarle lo ocurrido en los últimos cuatro años. Aprovechando un instante de distracción, Travis se escapa, pero Walter vuelve a hallarlo caminando sobre las vías del tren, le obliga a detenerse y, tras seguir el curso de su mirada hacia el horizonte le interroga: “¿Qué hay allí lejos?”. Irritado por el mutismo de su hermano, Walter grita: “¡Nada! ¡No hay nada!”. En esta secuencia, Travis, que se presenta como un *revenant* librado por el desierto a una segunda oportunidad en el seno de la civilización, carece del privilegio de la mirada. Incluso cuando el filme muestra la línea del poniente, únicamente salpicada por algunos cactus lejanos, el punto de vista corresponde a Walter.

A lo largo del relato, Travis se ve obligado a recuperar el derecho a poseer un contraplano, en tanto que el fuera de campo que envuelve a su inquieta figura se reconstruye al compás de la búsqueda de su esposa y el encuentro con su hijo. A bordo de un automóvil, la pulsión casi irracional por caminar que le espoleaba al principio del filme va adquiriendo la forma de un anhelo espacial en el cual el paisaje homogéneo y privado de memoria de las autovías traduce el paulatino acercamiento al fantasma de su mujer, instalada en una nueva vida. El cine de Wenders, que con frecuencia manifiesta la conciencia moderna de la “ruina de las ciudades” (DANEY, S., 1987: 124) y elabora el vínculo entre el desplazamiento y la creación de imágenes¹⁰, muestra en la secuencia citada uno de sus motivos principales, que llega hasta la reciente *Don't Come Knockin'* (2005): la revisitación de un paisaje estadounidense que, si bien una vez fue el escenario épico del *western*, encarna hoy la atracción del desierto¹¹.

¹⁰ Son notables, en este sentido, los puntos de contacto con la escritura de Peter Handke, amigo y colaborador de Wenders en algunas de sus películas.

¹¹ La épica del *western* supuso el afortunado encuentro entre una realidad histórica apenas distante y cuyos protagonistas todavía vivían, el desarrollo del nuevo medio, el cine, y la constitución de un sistema narrativo clásico y transparente. Entre duelos, pioneros y corrales se escenificó, además, la consolidación

En los albores del *western* el *cow-boy* había sido un avatar del caballero medieval, errante pero amparado por el sólido refugio de una ética de conquista y generosidad, y el indio había asumido el papel de bárbaro, reiterando un esquema fronterizo enraizado en la tradición europea y en un esquema de exclusión. Pero poco a poco, a medida que el género recogía la realidad histórica de la sedentarización y, asimismo, iba dando señales de fatiga épica, el *cow-boy* y el indio empezaron a confundirse. Ambos, como colige Núria Bou (1999), pasaron a formar parte de una otredad para la cual no había viaje posible, sino un perpetuo vagabundeo consecuencia de la imposibilidad de fundar un hogar. De la figura de John Wayne desapareciendo en el desierto al final de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) a la de Travis, emergiendo de un erial inhóspito, se dibuja un trayecto que, además de proporcionar numerosas miradas de cineastas europeos sobre el paisaje americano como matriz de la memoria cinematográfica colectiva¹², dibuja la figura del individuo reducido a su pura pulsión andariega, atrapado en la nada.

Este icono, que Gus van Sant ha llevado hasta el umbral de lo conceptual en *Gerry* (2002) y Vincent Gallo ha recuperado en *The Brown Bunny* (2003) define una primera figuración del nómada, el hombre errante, como invocación aciaga de las fronteras de lo civilizado y como encarnación de todos sus contravalores morales. Si bien en su origen el término nómada define exclusivamente al pastor trashumante, cuyos desplazamientos no son erráticos sino que siguen rutas fijas a través de los pastos estacionales, a lo largo de la historia ha ido asimilando otras connotaciones y convirtiéndose en el fantasma de la civilización (MAFFESOLI, M.,1997), una figura emblemática¹³ que encarna una ilusión compensatoria y una amenaza para las fronteras establecidas, imposible de controlar a causa de su domicilio itinerante. El Danubio, el Rubicón o la Gran Muralla china alimentaron la separación entre la civilización urbana letrada, basada en el sedentarismo, la burocracia y una jerarquía socioeconómica estratificada, y la barbarie atribuida a las culturas nómadas.

de determinadas rutas que fueron cartografiando un territorio virgen, y una representación condensada de toda la evolución occidental, el escenario de la tierra prometida, donde todo lo que sucedía volvía a suceder como un mito fundacional. En ese territorio, volvía tener lugar la oposición bíblica entre pioneros, *cow-boys* y ganaderos nómadas y colonos asentados o sedentarios, como señalan Astre y Hoarau en *El universo del western* (1997).

¹² Resulta excepcional por su construcción musical y su ironía *Leningrad Cowboys go America* (1989), de Aki Kaurismaki .

¹³ Según la expresión del ámbito de la sociología aculada por É. Durkheim. Al respecto de la persistencia de formas arquetípicas en las sociedades actuales, Maffesoli, Tacussel y Schutz han realizado numerosas aportaciones. Véase, asimismo: Durand, G., *Beaux-arts et archétypes* (1989), así como los trabajos de Maffesoli, Tacussel y Schutz consignados en la bibliografía.

Pero la vida en movimiento y sin agricultura nunca fue una etapa hacia la civilización sino que fue desarrollándose como alternativa a ella. El problema estriba en la ruptura entre la tradición de esa alternativa y el icono del individuo perdido ante la nada. Filmes como *Gerry* se acogen a la tradición casi abstracta de obras como *La Región Central* (1971), del canadiense Michael Snow o el larguísimo *travelling* circular de Philippe Garrel en *La cicatriz interior* (1999). Si, como señala Gaston Bachelard (1965: 42), “El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja”, el personaje que, como un moderno Sísifo, vuelve a encontrar las mismas piedras en *La cicatriz interior* es llamado a la inacción. La razón es que, en realidad, no hay espacio: a diferencia de lo que sucedía en el cine clásico, el desierto ya no es lo que Max Weber denomina una teodicea, es decir un paliativo de la sensación de contingencia o un espacio de disolución. Es, sencillamente, un deslugar como el fondo blanco de una pantalla, una proyección mental que, como indica Jean-Michel Frodon (2004), sólo pone en escena el caminar de los difuntos.

La mirada ha sido, finalmente, concedida a personajes que, como Travis —o como los caminantes de *Gerry* o *Twentynine Palms* (2004), de Bruno Dumont— están muertos: es el contraplano del otro el que ha irrumpido definitivamente en la escenificación de lo que ya no puede ser, y con su caminar el espacio también se ha trocado en un completo fuera de campo del viaje. Con ello, es posible iniciar un trayecto que define la idea del nómada como suma de todos los atributos del otro. Buena parte del cine europeo actual no sólo recoge la idea de una “crisis de la cultura” en el sentido que le conferían los escritores de la Viena de principios del s.XX, y cuyo espíritu recalca sensiblemente en el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, sino que además escenifica la desazón de la vida moderna, el deterioro de una idea sólida del espacio y la desazón ocasionada por la experiencia de la simultaneidad de los medios de comunicación, que Baudelaire supo avanzar en *Any Where Out of this World* al afirmar: “Yo pienso que sería feliz en aquel lugar donde casualmente no me encuentro, y este asunto de cambiar de casa es el tema de un diálogo perpetuo que mantengo con mi alma”.

TERROR AL DOMICILIO

Desde el Antiguo Testamento, una de las tensiones básicas es la querrela entre nomadismo y asentamiento, encarnada en el enfrentamiento entre Caín y Abel¹⁴. No hay que olvidar que las grandes religiones —judía, cristiana, musulmana, zoroástrica y budista— fueron cultivadas entre pueblos que había sido nómadas y que, no sólo cargaron sus doctrinas de metáforas pastoriles, sino que, con el tiempo, inventaron migraciones artificiales para sedentarios como el *Hajj*, la peregrinación a La Meca, o el Camino de Santiago. Los verdaderos nómadas, en cambio son notablemente antidogmáticos, pues el propio desplazamiento constituye la forma esencial de su catarsis religiosa¹⁵. Si, en última instancia, el propósito final de todas las creencias y prácticas religiosas es abolir la temporalidad y, por consiguiente, exorcizar el temor a la muerte, entonces desplazarse es la forma más elemental de trascendencia: a través del movimiento, el tiempo se convierte en otra cosa más tangible y fácil de controlar, el espacio.

“El gran asunto es moverse”, anotó R. L. Stevenson, pero no de cualquier manera sino a pie —o, como él mismo hizo, en burro, en *Travels with a donkey*—. La lentitud y las penurias no sólo aumentan el espesor narrativo del viaje (AIRA, 2001), sino que además son consecuencia del desplazamiento a pie. En sus obras *Los trazos de la canción* (1994) y *Anatomía de la inquietud* (1997) el escritor británico Bruce Chatwin no sólo acometió el proyecto de estudiar la historia del nomadismo, sino que además defendió que la naturaleza del ser humano reside en el movimiento. La marcha bípeda, que hizo posible el desarrollo de la mano hábil y el cerebro, es una adaptación, única entre los primates, que permite cubrir grandes distancias en la sabana y, que de acuerdo con Chatwin, es un motor constitutivo de nuestra naturaleza. Resultado de la represión de ese impulso merced al confinamiento es el desasosiego, la angustia, el *spleen* provocado por la vida en las ciudades, el exceso de información y la falta de movimiento.

La célebre afirmación de Pascal subrayando que todos los problemas del ser humano proceden de no poder permanecer quieto en una habitación define bien este malestar al que Baudelaire denominó “horror al domicilio”¹⁶. De acuerdo con Chatwin, Maffesoli o John Urry (2000), hoy

¹⁴ La querrela entre nómadas y sedentarios es la misma que opuso al pastor Abel y el agricultor Caín, fundador de ciudades. Como convenía a un pueblo beduino, los hebreos tomaron partido por Abel. Yahvé encuentra su ofrenda de ‘lo mejor de su rebaño’ más aceptable que los ‘frutos de la tierra’ de Caín. El acto fratricida de Caín es juzgado como un típico crimen de asentamiento, y como castigo, Yahvé esteriliza sus campos y lo condena a errar en penitencia, ‘como fugitivo y vagabundo’.

¹⁵ Es necesario anotar que la forma esencial de la religiosidad nómada es el chamanismo.

¹⁶ También se le podría llamar “mal del infinito” (Durkheim), depresión o melancolía, y la cura prescrita por las diferentes tradiciones ha sido siempre el desplazamiento. El vasto análisis de la melancolía o “bilis

en día la pulsión nómada encarna el deseo de romper el confinamiento propio de la modernidad —el domicilio, la familia nuclear, la profesión, la identidad; lo que Foucault denominó la “asignación a residencia”—, una emergencia de esquemas plurales frente a su *reductio ad unum* positivista que ya no topa con la dureza del viaje, sino con una realidad líquida donde el camino, el centro de la vida nómada, se disuelve en favor de los no-lugares deshilvanados entre los que media el avión, o bien queda borrado por la experiencia de la simultaneidad a través de Internet. De resultas del encuentro con esta topografía líquida, la pulsión errante se desvía hacia la avidez iconoflica, el anhelo neurótico de lo nuevo o el instinto de acumulación, y el nómada se acaba resolviendo en figuras como la del turista que, como indica Zygmunt Bauman, ofrece sólo un tibio lenitivo al afán de fuga.

Así, cuando el cineasta británico Michael Winterbottom escenifica una sociedad futura y distópica en *Código 46* (2004), expone una de las obsesiones contemporáneas: la seguridad. La obsesión por el accidente, que atenaza a buena parte de las cinematografías occidentales desde principios de los años ochenta ha dado paso a una estética de la prevención, explorada por filmes como *Minority Report* (2002) de S. Spielberg. En su monumental ensayo *Esferas* (2003-2004), el filósofo Peter Sloterdijk sostiene que habitar es crear esferas, imagen de la que se desprende la configuración social como una verdadera estructura de espumas. Desplazarse en las sociedades occidentales es, en buena medida, deslizarse entre las acogedoras cápsulas de una enorme estructura de espuma cuyo rasgo más acusado es la discontinuidad. El conjunto de la sociedad, desde el punto de vista de Sloterdijk, podría ser leído bajo una “inmunología general”¹⁷ cuya propia idea atenta contra el viaje como conocimiento del otro y como perpetua exploración del fuera de campo.

La programación genética, la dependencia de las pólizas de seguros de desplazamiento y la delimitación de una frontera tácita con respecto a los países más pobres convierten al personaje interpretado por Tim Robbins en *Código 46* en una plasmación del turista, noción que reaparece en filmes de otros realizadores europeos, como Wim Wenders. Sus “falsos movimientos” por entre las ciudades europeas, encubiertos bajo otras motivaciones, delatan una crítica a la mirada

negra” efectuado por Robert Burton subraya esta cuestión con una enorme amplitud de matices y una minuciosa investigación de la tradición. Véase: Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy: what it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes & severall cures of it* (1991).

¹⁷ Véase, asimismo: Sloterdijk, P. *Temblores de aire* (2003).

del turista que halla su reverso irónico en el Nanni Moretti de *Caro Diario* (1994) o en la imagen del *flâneur* aristocrático y cínico João de Deus, el personaje creado por el portugués João César Monteiro en sus últimas películas¹⁸. Del mismo modo que el trabajador que abandona sus responsabilidades en *Lundi Matin*(2002), del georgiano Otar Iosseliani, para entregarse a un movimiento vital, alegre y fluido, João de Deus propone una reacción entre anárquica y dadaísta contra todos los valores sociales burgueses imperantes, una encarnación de todos los vagabundeos recogidos por Maffesoli en *Du nomadisme* (1997): el que concierne al domicilio, el religioso, el erótico o el polimorfismo de la identidad¹⁹.

EL PRINCIPIO CARCELARIO

La forma-vagabundeo, tal como ha sido definida por el filósofo Gilles Deleuze en relación a la crisis narrativa del clasicismo hollywoodiense y el deterioro de las expectativas históricas provocado por la Segunda Guerra Mundial, tiene su más preclara expresión en los pasos perdidos del pequeño Edmund por entre las ruinas urbanas de un Berlín devastado por los bombardeos en *Germania, anno zero* (1947), de Roberto Rossellini²⁰. Desligada de su inscripción histórica concreta, esa propensión al vagabundeo impregna también otros filmes del cineasta italiano: *Stromboli* (1949), *Europa '51* (1952) y, sobre todo, *Viaggio in Italia* (1953) consiguen que sea la propia construcción visual y narrativa del relato la que exprese la pérdida de los personajes en un entorno que carece de centro y orientación. Con esas películas, se abre una brecha definitiva entre el actor y un espacio que, como señala Alain Bergala (1990), ya no entraña una topografía concreta, sino que es un agujero, el páramo yermo legado por la guerra.

Esa brecha, de acuerdo con las tesis de Gilles Deleuze, es también la que separa la imagen-movimiento propia del cine clásico, de la imagen-tiempo del cine moderno²¹, esto es, la

¹⁸ El título de su último filme *Va y viene* (*Vai e vem*, 2003), además de otros significados, concita la idea de un deambular reiterativo y circular sin objetivo en apariencia definido.

¹⁹ También Zygmunt Bauman: noción proteofilia

²⁰ Deleuze (1984: 289) se refiere a la “forma vagabundeo” como “un deambular urbano a ras de tierra, en movimientos sin meta con personajes que se conducen como limpiaparabrisas”..

²¹ En su ensayo audiovisual *Histoire(s) du cinéma* (1998), Jean-Luc Godard incide sobre la imagen del pequeño Edmund suicidándose al final de su vagabundeo como clara manifestación de una crisis de la imaginación. En efecto, Godard no sólo sitúa dicha secuencia en un punto de articulación capital de los diferentes episodios que conforman la indagación fenomenológica en la imagen que propone, sino que la subraya asociándola, mediante el montaje, a su contrario: el semblante de Gelsomina (Giuletta Massina) en *La Strada* (1954), de Federico Fellini, rostro en el que puede leerse la vindicación de la imaginación que resulta propia de Fellini.

constatación de la imposibilidad de “domesticar la gran impermanencia” (MAFFESOLI, 60) del tiempo. Pero, como indica Domènec Font en *Paisajes de la modernidad* (2002) las propias condiciones psico-perceptivas que concita el cine dificultan la tajante separación entre parámetros espaciales y temporales, como ya subrayara el crítico húngaro Béla Balasz al referirse a ambos valores con el término único *zeitraum*. A través de las páginas de su ensayo, Font recorre la tendencia a la sustitución de esquemas sensibles por coordenadas temáticas en el espacio del cine moderno, subraya la construcción divagatoria en *Muriel* (1964) de Alain Resnais o en el cine de Alain Tanner y analiza la poética de la desaparición en los espacios periféricos de Antonioni²².

De su relación con el entorno, los personajes interpretados por Ingrid Bergman en citada trilogía de filmes de postguerra de Roberto Rossellini extraen un aprendizaje, aunque sea el de la mera aceptación resignada de la realidad²³ —no en vano, y como subraya Núria Bou (1999), *Viaggio in Italia* contiene en su título la palabra “viaje” —. Movidado por el trauma, el rostro femenino que mira se redime en el encuentro con un entorno que conserva las huellas trágicas de la historia. Aunque no sea lícito establecer una teleología evolutiva en la construcción del espacio, sí es posible afirmar que, en líneas generales, esa construcción de lo que resulta externo al individuo asume paulatinamente el signo de la desconfianza en los filmes de cineastas como Godard, Resnais, Rivette o Antonioni. *El Eclipse* (1962), *La noche* (1961) o *Desierto Rojo* (1964) convierten, como señala Font, la errancia en la verdadera trama ficcional y escenifican la tensión de la disolución en el fuera de campo, que se revela como el reverso temporalizado de la espacialidad del campo.

A este respecto, resulta interesante comprobar cómo la trayectoria cinematográfica del húngaro Béla Tarr recoge, a la vez, diferentes líneas de desarrollo abiertas por el cine de la modernidad. La primera etapa de su labor, que comprende filmes como la opera prima *Family Nest* (*Családi tüzfeszék*, 1977), *The Outsider* (*Szabadgyalog*, 1980) o *Prefab People* (*Panelkapcsolat*, 1982)

²² Véase, asimismo, la monografía de Domènec Font *Michelangelo Antonioni* (2003) y su artículo “El desig de paisatge” (2001).

²³ Siempre se ha empleado el término de raíz teológica “epifanía” para definir la experiencia de esos personajes femeninos en términos místicos o de contacto con lo sobrenatural, siguiendo la configuración del término adoptada por la crítica anglosajona, basada en las definiciones de James Joyce y que cabe resumir, en palabras de Eco (1993) como “un descubrimiento de lo real y su definición a través del lenguaje”. Sin embargo, autores como Peter Bondanella (1993) señalan que el final del vagabundeo visual de los personajes rossellinianos no es la epifanía, sino una experiencia de resignación.

son piezas filmadas con rapidez, centradas en temas sociales y que parten de un peculiar dispositivo proxémico que se cifra en lo que Stéphane Bouquet (1997) ha denominado el “principio carcelario”, esto es, recluir a los actores en espacios cerrados, atajar las distancias entre ellos y efectuar un seguimiento centrado en el rostro, que lleva al citado crítico a anotar una elocuente frase de Emmanuel Lévinas para definirlos: “La manière dont se présente l’Autre, dépassant l’idée de l’Autre en moi, nous l’appelons, en effet, visage”²⁴.

En una segunda etapa, que se abre con la adaptación televisiva de *Macbeth* (1982) y con *Almanaque de Otoño* (*Őszi almanach*, 1984), Tarr abandona la fijación en el rostro y, mediante la reclusión de diversos personajes en el espacio asfixiante de un apartamento, escenifica la esclavitud de las pasiones egoístas que les guían. El confinamiento no se revela como una consecuencia de la pobreza, sino del agotamiento de alternativas existenciales y se va haciendo más tenso en las posteriores películas, hasta llegar a *Damnation* (*Kárhozat*, 1987)²⁵. Ésta película, con la que comienza la colaboración entre el cineasta y el novelista húngaro Laszlo Krasznahorkai, abre una tercera etapa: largos planos secuencia, una fotografía en blanco y negro atenta a las texturas, sonido *off* que guía el movimiento de los planos y una constante dialéctica entre los espacios interiores —la habitación desde la que mira por la ventana el personaje de *Damnation*, los bares de empapelados claustrofóbicos— y unos exteriores desolados, inhóspitos, de largas calles sin asfaltar.

Tanto *Damnation* como *Satantango* (1991), una pieza de más de siete horas de duración sobre la desintegración de una granja colectivizada, se escenifican con movimientos de cámara fluidos que se desarrollan sobre un suelo particularmente gris y baldío, una tierra que queda removida por la lluvia al final del primero de los filmes citados. Las penosas caminatas de Irimías y los granjeros en *Satantango* transmiten la pesadez del esfuerzo cotidiano, mientras que la secuencia de Valuska corriendo sobre las vías y bajo el helicóptero en *Las armonías Werckmeister* (*Werckmeister harmoniak*, 2000) —adaptación de la novela de Krasznahorkai *La melancolía de la resistencia* (*Az ellenállás melankóliája*)— constituye el preciso reverso del enclaustramiento

²⁴ Apud. Bouquet, 1997: 58.

²⁵ Para subrayar el enclaustramiento, la planificación de Tarr recurre, incluso al uso de un suelo transparente sobre el que se enfrentan violentamente los personajes. Si bien es difícil encontrar bibliografía sobre Béla Tarr, si pueden hallarse algunos artículos —Gabe (2000-2001), Hames (2001), Romney (2001, 2003) — y entrevistas muy esclarecedoras — Schlosser (2000), Daly (2001)—, textos consignados en la bibliografía.

de los primeros filmes del cineasta, que transmiten la sustitución de la noción orgánica “casa” por el estatismo opresivo de los apartamentos de nuestras sociedades contemporáneas, a los que Paul Claudel denominó “agujeros convencionales”²⁶.

HASTA EL FIN DEL MUNDO

La amenaza de un inminente Apocalipsis que gravita sobre *Las armonías Werckmeister* recuerda a la a de *Sacrificio* (1986), de Andrei Tarkovski, y los movimientos a los del poeta que protagoniza *Nostalgia* (1983) por territorios italianos. El cine de Tarkovski, a contracorriente de buena parte de las representaciones contemporáneas, trata de devolver al individuo la raíz de su relación fenomenológica con las imágenes poéticas, de modo que los cielos, las sendas, los arroyos y las casas adquieren la pregnancia telúrica de una experiencia originaria. Esa voluntad aurática, que a menudo sustituye el esquema del viaje completamente cerrado por un reconocimiento del paisaje, halla su opuesto en el deslugar absoluto de *Stalker* (1979), un filme de ciencia ficción desarrollado en torno a “la zona”, un no lugar que, lejos de expandir su naturaleza anómica, dota de pleno sentido al mundo exterior.

El magisterio de Tarkovski recalca sobre las imágenes de Aleksandr Sokurov, un cineasta animado por la tentativa de trocar las relaciones entre espacio y tiempo en universos animados por el misterio²⁷. Si un filme como *El arca rusa* (*Russian Ark*, 2002) está prendido por una visión dinámica y benjaminiana de la filosofía de la historia²⁸, el desierto canicular y rojizo de *Days of Eclipse* (*Dni zameniia*, 1988) o las perspectivas imposibles de *Páginas escondidas* (*Tikhiye stranitsy*, 1993), que convierten en forma visual la prosa rusa del XIX²⁹ muestran una tensión de vagabundeo y un aprecio hacia el lugar remoto y hacia la mies mecida por el viento

²⁶ En *Oiseau noir dans le soleil levant*, Claudel escribe “Nuestro cuarto parisiense, entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario. El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro ‘agujero convencional’, pero nuestra morada no tiene espacio en torno de ella ni verticalidad en sí”. Apud. Bachelard, 1965:58.

²⁷ Sokurov ha realizado un hermoso retrato de quien fuera su mentor y amigo, Tarkovsky, en *Elegía de Moscú* (*Moskovskaya elegiya*, 1987).

²⁸ Sokurov trabaja, con frecuencia, mezclando la ficción con imágenes de archivo, como sucede en *Dolorosa indiferencia* (*Skorbnoye beschuvstviye*, 1987), o bien se interesa por personajes reales, en ocasiones públicos e históricos, como Boris Yeltsin en *Elegía soviética* (*Sovetskaya Elegiya*, 1989) o Aleksandr Soljenitsyn en *Uzel* (1999).

²⁹ En particular Gógol, Saltykov-Shchedrin, Ostrovskij, Gorki y Dostoievski, como señala Maria João Madeira (2005: 17).

que invocan tanto al Flaherty de *Man of Aran* (1934) como a las imágenes de Dovjenko. Del mismo modo, el cineasta se acerca a la vida de los soldados apostados en las fronteras rusas en el documental *Voces espirituales* (1995), insistiendo sobre la aridez de la tierra y de sus ruinas como motor de una poética que da forma, a su vez, a una “metafísica sociológica”³⁰ del individuo solo deambulando sobre la tierra.

El filme que lleva más lejos la imagen del vagabundeo es *Madre e hijo* (*Mat i syn*, 1997). El pesado circular del joven que camina con la madre moribunda en sus brazos invoca un universo deudor del romanticismo alemán. Las imágenes anamórficas apoyan una sensación líquida en la que el entorno idílico —*locus amoenus*— que abría *La infancia de Iván* (*Ivanono detstvo*, 1962) de Tarkovski se transmuta en una lectura pictórica de la muerte y la compasión. No hay desarrollo narrativo; el tiempo desaparece y el espacio se aplana, en mayor medida que en *Padre e hijo* (*Otets i Syn*, 2003). Las sendas por las que el hijo lleva en brazos a la madre se convierten en meros trazos sobre la pantalla, de modo que el viaje queda completamente reducido al vagabundeo. Si vivir es, como señala Hölderlin, habitar la tierra, en ausencia de camino y de movimiento sólo queda la muerte, acogida por el canto de un crepúsculo que evoca la luz de Caspar Friedrich.

Como en *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovski, Sokurov se ocupa, a la vez, de los cielos y de los pequeños detalles del manto otoñal de hojarasca. A medio camino entre ambos, el hombre descubre su propia naturaleza en la proximidad de la muerte. Eso es lo que le sucede al militar de *Soldier's Dream*, una de las cinco partes de *Voces espirituales*. Este documental, al igual que *Confession* (1998), se organiza conforme a la estructura de un diario, y permite a Sokurov abordar la situación de los jóvenes soldados rusos en los confines de Afganistán³¹. *Maria* (1978-1988), otro de los documentales del cineasta, se acerca a la vida de una campesina que cultiva el lino. La segunda parte, en blanco y negro, parece resonar sobre el apartado hogar de los Belov que Viktor Kossakovsky retrata en *Beneker* (1993). Los largos planos del cielo, la tierra, el río o los pozos petrolíferos que abren el documental ahondan en búsqueda de lo sagrado a través de la imaginación de la materia. La danza final de Ana, cantando y llorando mientras su anciano

³⁰ Según la expresión aplicada por Evans-Pritchard Marcel Mauss. Apud. Maffesoli, 1997: 12.

³¹ Al respecto de Sokurov, véase el volumen colectivo *Elegías visuales*, así como los diferentes artículos reunidos de Stéphane Bouquet, Antoine de Baecque y Frédéric Strauss aparecidos en *Cahiers du Cinéma* n° 521.

hermano, borracho, yace sobre el suelo de la cocina, resume el sentido de la tragedia de la reclusión en la casa apartada.

La dureza del clima de la estepa siberiana convierte cualquier esfuerzo en una odisea, como Sergei Dvorstevoy atestigua en *Bread Day* (1998). El plano-secuencia inicial sigue, durante once minutos, el modesto éxodo de la pequeña comunidad, que empuja hasta el pueblo la vagoneta del pan recién llegado. El pleno sentido de viaje que tiene ese trayecto, con la dimensión trágica que implica la insensatez de empujar un enorme peso para transportar sólo una pequeña cantidad de pan, expone la atracción de algunos cineastas europeos, entre los cuales también se cuenta Raymond Depardon con su tríptico *Profils paysans* (2001-2005), hacia el verdadero substrato subconsciente y con frecuencia olvidado de la cultura europea: el mundo rural y agrícola, ese entorno ajeno a las fronteras de la metrópolis y ligado a formas de vida arcaica cuya descomposición ha recogido John Berger en su conocido y brillante texto *Puerca tierra* (1989).

Esa tierra es, asimismo, la que alimenta la búsqueda del viaje crepuscular que Manoel de Oliveira escenifica en *Viaje al principio del mundo* (1996), una película teñida por la *saudade* y un doble viaje: el del actor francés Afonso en busca de sus raíces en el norte de Portugal y el del anciano Manoel, que se despide de los escenarios de su infancia. Como en otras películas de Oliveira, el pasado, el presente y el futuro conviven, pero no a través de recursos formales externos, como en las indagaciones históricas y metafóricas del cine de Angelopoulos, sino mediante los propios mecanismos de la ficción, que orienta a cada uno de los personajes hacia un tiempo diferente. Del encuentro entre el “haber-sido”, el “hacer-presente” y el “por-venir” surge una temporalidad profunda que reverbera sobre un espacio que se hace *pregnante*³². En *Viaje al principio del mundo*, las carreteras, contempladas desde el parabrisas trasero del automóvil, desembocan siempre en hogares donde se manifiesta la tensión narrativa entre el viajero, que puede dar noticia de lo que está lejano en el espacio, y el campesino sedentario, que ha visto

³² Esta convivencia de las tres instancias temporales corresponde a la definición que proporciona Heidegger (1971) de la temporalidad profunda. Además, es la condición que, de acuerdo con Paul Ricoeur, se da en los relatos clásicos *pregnantes* y cerrados que, mediante el acto de la narración y a través del ejercicio de la memoria y la inscripción histórica (RICOEUR, 2000) articulan cada uno de los episodios narrados en una configuración total plena, que “requiere, en consecuencia, que seamos capaces de separar una configuración de una sucesión” (RICOEUR, 1992: 23).

desfilan impasible el ciclo de las estaciones y es el testigo de lo que ha quedado alejado en el tiempo³³.

PALABRA Y UTOPIA

La forma narrativa del desplazamiento puede vindicar el propio movimiento —es el caso de la obra del escritor Blaise Cendrars— o bien puede ver el viaje como condición necesaria para los encuentros —como sucede con Joseph Kessel—. Sin embargo, hubo un tiempo en el que escaseaban las imágenes de allende las fronteras —cuestión que el escritor César Aira ha tratado al glosar la vida del pintor Rugendas en el bellissimo libro *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000)— y en el que el viaje, además de ser conquista y exploración de territorios distantes, podía ser también una recorrido a través de las raíces de la cultura en el continente europeo. Con el nombre de *Grand Tour*³⁴ se conoce a un itinerario que los ciudadanos de buena posición realizaban, desde el siglo XVII y hasta el XIX, como complemento de su formación y que anudaba diferentes lugares del interior de Europa y del Mediterráneo.

Si bien muchos de los trayectos erráticos de los personajes de Wim Wenders por los *terrains vagues* europeos pueden verse como la versión líquida, discontinua y perversamente desligada de la tradición del *Grand Tour*, el recorrido que Manoel de Oliveira plantea en *Um filme falado* (2003) supone un brillante encuentro entre la palabra y el paisaje. Éste aparece como una sucesión de postales casi estáticas, mientras el relato histórico deja claro que el viajero es, con frecuencia, alguien que parte con un libro para escribir otro, o para filmar una película: cuando Colón llega a América, lo hace de la mano de Ptolomeo y Pierre d'Ailly; los conquistadores españoles recrean historias griegas en el nuevo continente; Bougainville denomina Nueva Citera a Tahití. Oliveira también parte cargado de libros, y a tal extremo cobra importancia la palabra como medio de invocación que, al menos un tercio del filme está ocupado por una versión

³³ Fue Walter Benjamin en “El narrador” (1936) el artífice de la distinción entre los dos tipos fundamentales de narrador, el marinero y el campesino, que encarnan en la narrativa la pugna entre sedentario y nómada.

³⁴ La expresión es de Richard Lessels que realizó el circuito de Italia cinco veces entre 1637 y 1668, si bien el *Grand Tour* no se institucionalizó hasta 1650. Para una mayor información acerca de esta tradición, véase: Goulemot (2004) y Chessex (1997).

contemporánea de los discursos lucianescos o coloquios eruditos clásicos³⁵, con los personajes debatiendo a bordo del barco que les lleva de un puerto a otro.

A pesar de no ser un relato de época, *Um filme falado* recrea el nudo histórico, en pleno s.XIX, en el cual la visualidad del viaje queda completamente transformada: en primer lugar, los transportes permiten un tipo de viaje basado en la etapa —el puerto, la estación—, en segundo lugar la reproductibilidad técnica alienta una difusión cada vez mayor de estampas y grabados cuando no de daguerrotipos y, finalmente, la literatura transforma la noción de desplazamiento. En *El Rin*, Víctor Hugo no muestra imágenes fijas, sino un universo natural en perpetua transformación. Lamartine, por su parte, introduce la “transcripción de la mirada” en *Voyage en Orient* (1835), y relata su viaje como si un espectador fuese viéndolo todo desde la ventanilla de un tren. Gérard de Nerval reconoce las debilidades de los viajeros, la dificultad para comprender al otro, y en *Lorely* (1852) trasciende la mera descripción de lugares y edificios, de manera que propone una especie de viaje en fuera de campo. Pero es Flaubert quien revoluciona por completo la manera de mirar y crea una mirada móvil que no es indiferente, ni arrogante ni pierde su identidad en un control perpetuo del punto de vista³⁶.

Así como en *Um filme falado* se recrea la tensión entre las formas literarias, la imagen estática y el “ojo de la modernidad” enciclopédico de Flaubert, *Palavra e utopia* (2000) relata la vida del padre António Vieira, predicador portugués del s.XVII al que Pessoa llamó “monarca de las letras portuguesas”, con una puesta en escena similar: el desplazamiento visual está guiado por la palabra. Con el mismo criterio empleado a la hora de filmar la música en *Crónica de Ana Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), Oliveira filma la itinerancia de la palabra y deja espacio a la imaginación recuperando, como en *Um filme falado*, una visualidad que, en el marco contemporáneo, resulta revolucionaria, por cuanto se adentra en las ruinas de la

³⁵ Esos discursos constituyen una tradición y un género que se identifica con la sátira menipea o la anatomía, cultivada por Verrón, Petronio, Apuleyo o, más tarde, Erasmo o Voltière. Actualizada y en su forma larga, reaparece en las obras de Swift, Rabelais, en *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert o en la *Anatomía de la melancolía* de Burton. Es, además, frecuente encontrarla mezclada con otros géneros de ficción como el romance —Rabelais, *Moby Dick* de Melville— o la confesión —*Sartor Resartus* de T. Carlyle—, o bien en co-constituciones ternarias de novela, romance y anatomía, como es el caso del *Quijote*. Véase: FRYE, N., 1977.

³⁶ A pesar de ser un viajero infatigable, Flaubert no escribió, propiamente, ningún relato de viajes, si bien su experiencia está presente en la necesidad de visualizar los espacios en todas sus novelas. Durante su viaje por Egipto y Nubia, su compañero de viaje Maxime Du Camp llevaba un aparato para tomar daguerrotipos, pero Flaubert lo rechazaba: “Ce n’est jamais cela que l’on a vu”. Y, años después, mientras escribe *Salammbo*, se bloquea al no poder visualizar Cartago y parte en viaje hacia Túnez y Argelia.

modernidad sólida. La imagen del viaje, que rehuye el pintoresquismo³⁷ y el exotismo, se concentra en el preciso detalle de la popa de un barco que avanza, que transfiere un imaginario de la resistencia a la aventurosa vida del religioso y sus numerosos traslados desde Portugal hasta Brasil.

El viaje, para Oliveira, es a menudo el trayecto que explica la transformación de los cuerpos en palabras, en literatura. Del mismo modo que la protagonista de *La Carta* (2001) comienza siendo un retrato oval robado por Pedro Abrunhosa y acaba convirtiéndose en una carta leída por una tercera persona, *Quinto Império. O Ontem como hoje* (2004) expone el gran mito configurador del Portugal literario moderno: la desaparición del rey Don Sebastián y la promesa de su retorno, una vez más un viaje hacia la palabra³⁸. El trabajo de Oliveira sobre el desplazamiento y la palabra resulta único en el contexto europeo, si bien existen otros muchos autores que se han acercado a ese nexo desde ángulos diversos: los Straub, que apuestan por reducir el equipaje cinematográfico del anclaje histórico en un acercamiento complejo a las “cosas” y su sentido; Claude Lanzmann en su ejercicio de invocación de la memoria sobre el holocausto *Shoah* o Chantal Akerman, que en *La Cautiva (La Captive, 2000)* adapta la prosa de Proust.

Los vagabundeos de Simone en pos de Ariane en *La Cautiva* se acogen al mito de Orfeo, que desciende a los infiernos para rescatar a Eurídice, y al modelo establecido por Hitchcock en *Vértigo* (1958)³⁹. Al contrario de lo que sucede con Oliveira, es el relato —*La Prissonnière*— el dispositivo que conduce a los personajes desde la literatura hasta la gestación de una memoria audiovisual que fragua en las poderosas imágenes filmadas en *Super 8* en la misma playa en la que se sumerge finalmente el personaje femenino. La tensión pascaliana entre espacios interiores y exteriores, tan característica del cine de Akerman, reaparece aquí sublimada por el texto literario. La adhesión a los espacios cotidianos es, precisamente, lo que Akerman vindica cuando

³⁷ El término pintoresco corresponde a un ideal romántico acerca de lo que es “digno de ser mostrado”, tal como se refiere a ello Stendhal en “Mémoires d’un touriste” (1937). Entre los siglos XVIII y XIX, infinidad de relatos de viaje comienzan con el epígrafe “Viaje pintoresco a...”. Para un examen más detallado de esta noción que empieza a transformarse a mediados del XIX, véase: Moussa, Sarga, 2004.

³⁸ La desaparición del monarca en la Batalla de Alcazarquivir hizo cundir la promesa de su regreso a lomos de un corcel blanco para instaurar el Quinto Imperio que debía suceder a los imperios griego, romano, cristiano y anglosajón. Este mito ha recalado en la cultura moderna a través de autores como Pessoa. Acerca de la itinerancia en las cultura portuguesa y el sebastianismo, véase: Durand (1986), Valensi (1992), Maffesoli (1997: 48 y ss.).

³⁹ También la reciente *Histoire de Marie et Julien* (2003) de Jacques Rivette aborda el tema de la persecución de la mujer-fantasma, aunque en este caso sin un vagabundo explícito.

suscribe: *“On voit une rue et alors. On a l’habitude de voir une rue, alors pourquoi montrer une rue. Justement parce qu’on a tant l’habitude de voir une rue q’on ne la voit plus”* (2004).

FRONTERAS

Junto con las metáforas líquidas de Bauman y Bartra, y la fenomenología de las espumas de Sloterdijk, es posible mencionar un tercer fenómeno de gran alcance que afecta a la definición de la topografía con la que se enfrentan las representaciones cinematográficas contemporáneas del desplazamiento: la llamada “suburbanización de la esfera pública” y la creación de “espacios transicionales”. Como señala Roger Silverstone (1996: 95 y ss.), la industrialización contribuyó a consolidar la ciudad como espacio de yuxtaposición, como lugar de coexistencia de diferencias pero no de mezcla⁴⁰. Un segundo paso evolutivo llegó con la creación de los suburbios y zonas residenciales, que aunados al desarrollo de las comunicaciones contribuyeron a abolir la idea de espacio y tiempo, así como la diferencia. La estandarización del espacio habitable, polarizada por el espacio transicional, proyectivo y constante de la televisión, constituye la imagen misma de las espumas de Sloterdijk mediante el alineamiento de unidades nutridas por el incesante flujo televisivo⁴¹.

Así, si el mito tuvo su escenario privilegiado en la casa aislada, la tragedia encontró su forma en la aldea, la epopeya cundió como el desplazamiento entre localidades diversas y la forma narrativa de la novela creció al amparo de la ciudad, cabe preguntarse ¿Cuáles son las formas narrativas del suburbio? Una respuesta puede venir dada por las tres modalidades de “no-espacio” que distingue Margaret Morse (1990): el salón de casa vectorializado por la televisión, el supermercado y el automóvil —verdadero hogar itinerante prendido por un cinetismo que permite desplazarse al ritmo del flujo de las imágenes— se revelan como los polos de la espacialidad contemporánea. Son terrenos parcialmente irrealizados que no tienen una ubicación precisa y permiten desarrollar actividades de forma semiautomática. Resulta interesante, dejando de lado la televisión, la aparición de estos espacios, retratados en su manifiesta contingencia, en

⁴⁰ Cuestión que subraya Francois Asher al definir las metápolis como en función de múltiples capas que fluyen sin llegar a mezclarse.

⁴¹ La noción de espacio transicional proviene de la psicología de Winnicott: el espacio transicional define la relación de dependencia del niño con la madre y se centra en el pecho que le amamanta. En un desarrollo normal, la madre da afecto al niño y facilita, a la vez, que dicho afecto pueda trasladarse a un objeto secundario destinado a desaparecer tras un periodo de experimentación. La TV en cambio, crea un espacio transicional perverso y adictivo que no lleva una caducidad implícita. Véase: SILVERSTONE: 1996.

el cine de Chantal Ackerman, desde *Je, tu, il, elle* (1974) hasta sus últimos trabajos, pasando por *Jean Diehlman 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), cuyo título lleva implícita la “asignación a residencia” antes mencionada.

Los personajes de Akerman aparecen a menudo confinados en espacios internos, azorados por el desasosiego que proyectan cuando circulan por la carretera o se dirigen a otro interior. Los movimientos, además, son el eje del filme sobre la inmigración *Histoires d’Amerique* (1988), sobre la diáspora judía, o de *De l’Autre Coté* (2001). Incluso cuando filma la frontera entre Texas y México, Akerman lo hace desde el interior de un automóvil, resaltando a través de su “ojo móvil”⁴² la idea de una fluidez líquida y subrayando la polaridad interior/exterior que tanto preocupa al cine contemporáneo: el portugués Pedro Costa se sumerge en la cotidianidad de Vanda en su alcoba verde y amarilla durante un año en *La habitación de Vanda (No Quarto da Vanda)*, 2000) o en la sala de montaje de los Straub en *Où gît votre sourire enfoui* (2001); Kossakvosky, capaz de llevar al espectador a lugares remotos, se confina en *Tishé!* (2003) en la exigua ventana de un inmueble, y Jean-Claude Rousseau retrata a un viajero solitario en una habitación de hotel turinesa en *Lettre à Roberto* (2002).

En un mundo como el contemporáneo, marcado por el “distanciamiento con respecto al tiempo y al espacio”, la ruptura de la “seguridad ontológica”⁴³ y la inflación de las imágenes, parece posible entender que algunos cineastas entiendan el desplazamiento bajo un modelo cercano a la instalación conceptual, e incluso que otros, como Olivier Assayas, expongan la inversión del viaje a la que está expuesta el individuo en la “era del acceso”⁴⁴: es la falsa espacialidad de las imágenes la que viaja a través del él, y no al revés. Incluso cuando se expone un desplazamiento real como el de Seymour, el protagonista de *La vie nouvelle* (2003), de Philippe Grandrieux, éste puede acabar resolviéndose en un itinerario vicario, en segundo grado y en un entorno casi amniótico de imágenes-sensación. El recorrido de Seymour tras los pasos de una prostituta por Bulgaria relee el mito de Orfeo en el límite oriental de las fronteras de Europa y con una estética de pesadilla.

⁴² Véase: Tarantino, M. “El ojo Móvil. Notas sobre las películas de Chantal Akerman” (1996:47 y ss.)

⁴³ De acuerdo con expresiones tomadas de Anthony Giddens (1990).

⁴⁴ Según la expresión del economista Jeremy Rifkin (2000).

La persistencia de un deseo de desplazamiento, bien inhibida o bien confrontada con una realidad en la que las penurias del viaje han desaparecido, fue subrayada y prefigurada por los cruceros de Raymond Roussel, que viajaba por todo el planeta sin salir en ningún momento del camarote del barco. Esa desnaturalización de los espacios, que en la actualidad permite que una persona pueda desplazarse desde Madrid a Berlín y luego a Tokio sin salir de “esferas” idénticas como la habitación de hotel, la sala de aeropuerto, la cabina del avión o automóvil hace que incluso un viaje como el que expone Claire Denis en *L’Intrus* (2004), adaptación de la novela homónima de Jean-Luc Nancy, desde Suiza hasta Corea y la Polinesia, transmita una sensación de frialdad. A pesar de la dramática búsqueda de un hijo por parte del protagonista, Trebor, su andadura no busca un verdadero fuera de campo distante. El relato del viaje no es, desde el punto de vista benjaminiano, aurático, pues no acoge ni manifiesta lejanía alguna en la proximidad del acto narrativo.

Puesto que lo auténtico del viaje estriba en lo irreplicable de cada momento de la experiencia que depara, la *world literature* y la generación de escritores de viajes surgida en torno a los años setenta se planteó buscar modelos que permitiesen redefinir las coordenadas del movimiento, formas en ocasiones poéticas, donde las impresiones subjetivas desbordan las trazas del espacio y del tiempo⁴⁵. Con respecto al cine, además de las diferentes reacciones expuestas ante la modernidad “líquida”, es necesario anotar que la disolución de los espacios significantes sólo aparece desafiada cuando concurren circunstancias particularmente penosas. Así, por ejemplo, Johan van der Keuken, algunos de cuyos trabajos insisten en la experiencia de la simultaneidad facilitada por los medios de comunicación⁴⁶, expuso en su último trabajo, *Vacances Prolongées* (2000) un recorrido a lo largo de todo el planeta acuciado por la enfermedad que minaba su salud, en busca de algún tipo de remedio para paliar su dolencia.

El docu-diario de van der Keuken atestigua cómo la presencia real y cercana de la muerte resuelve y cierra la configuración de un vagabundeo en que la propia cámara se hace nómada, se desplaza a confines exóticos reconociendo la vida en los rostros ajenos, y le transfiere la

⁴⁵ El *Viaje a Armenia* de Ossip Mandelstam sirvió de modelo a Bruce Chatwin para escribir *En Patagonia*, libro clave en la moderna literatura de desplazamientos, donde los retazos inconexos de Mandelstam se funden con una idea fotográfica del instante decisivo —término popularizado a partir de los trabajos de Cartier-Bresson— de cada persona o lugar retratado.

⁴⁶ Del mismo modo que sucede con la instalación “7x3” de Raymond Depardon, que reflexiona sobre simultaneidad, el mundo como reserva de ficción y las metrópolis a través de siete filmes cortos de otras tantas ciudades que se exhiben a la vez.

dimensión de una tragedia clásica. Constituye, sin embargo, una llamativa excepción en una era marcada por el eclipse del viaje tradicional. La expresión “cine de los flujos”⁴⁷ podría denominar al orden de la representación que acompaña a muchos de los filmes mencionados, si bien en cada caso la necesidad de movimiento se formula de manera diferente. Existen vectores fundamentales que se derivan de lo expuesto —el desplazamiento mercurial sobre un suelo herido invocado por Bartra o la ubicación de la cámara y el espectador en el fuera de campo del viaje tradicional como expresión del deterioro de la concepción sólida y continua del espacio— si bien la cuestión última a la que apunta la redefinición del viaje y la pulsión nómada es, en última instancia, un cambio en la percepción del binomio exterioridad / interioridad y en el dispositivo de la imaginación⁴⁸, estrechamente ligado a la experiencia cotidiana de habitabilidad, que explica tanto las imágenes pictóricas de Sokurov como las despobladas soledades de Akerman o Costa.

⁴⁷ Véase Bouquet (2003: 56) y Gausa (2001: 106 y ss.).

⁴⁸ Entendiéndola, con Corbin como proceso activo y agente de simbolización del mundo.

- Aira, César. “El viaje y su relato”. En: *Babelia*. Suplemento cultural del diario *El País*, Sábado, 21 de julio de 2001.
- Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Akerman, Ch. *Autoportrait*. París: Centre Pompidou-Cahiers du Cinéma, 2004.
- Astre, Georges-Albert y Albert Patrick Hoarau. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Augé, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Breviarios Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1965.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, París, Corti, 1948.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*, París, Corti, 1948.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, París, Corti, 1942.
- Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Suivi de "Introduction à la poétique de Bachelard, par Jean Lescure. París: Éditions Stock/Éditions Gonthier, 1932.
- Bachelard, Gaston, *Psychanalyse du feu*. París, Gallimard, 1938 [*Psicoanálisis del fuego*. trad. de Ramón G. Redondo, Madrid, 1965].
- Bartra, Roger, “Culturas líquidas en la tierra baldía”. Conferencia pronunciada en el ciclo Fronteras. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 23 de febrero de 2004. Recogida en: VV.AA., *Fronteras*. Barcelona: CCCB, 2004: 135-145.
- Bauman, Zygmunt, *Globalización: consecuencias humanas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico, 1999.
- Bauman, Zygmunt, y Keith Tester. *La ambivalencia de la modernidad y otras conversaciones*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico, 2003.

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997.
- Bauman, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Madrid: Gedisa, 2003.
- Bautier, A.-M., "Phantasia-imaginatio. De l'image à l'imaginaire dans les textes du haut Moyen Age""", en: VV.AA., *Phantasia-Imaginatio*. Vº Colloquio Internazionale. Roma, 9-11 Gennaio, 1986. Atti a Cura di M. Fattori e M. Bianchi. Roma: Edizioni dell'Atenea, 1988 (Lessico Intelletuale Europeo, XLVI): 81-104.
- Benjamin, Walter. "El narrador" (1936), en: *Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos*. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus, 1991 (Taurus Humanidades, 323).
- Bergala, Alain. *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*. Bruselas: Yellow Now, 1990.
- Berger, John. *Puerca Tierra*. Madrid:Alfaguara, 1989.
- Berman, M., *Todo lo sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*, Madrid, 1991.
- Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern, a History*, London & New York: Routledge, 1995.
- Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Bou, Núria. "El trànsit entre el classicisme i la modernitat". *Formats*. Revista de Comunicació Audiovisual. Universidad Pompeu Fabra', nº 2: <http://www.iaa.upf.es/formats/formats2>.
- Bouquet, S. "Les flux sans visage". *Cahiers du cinéma* Junio de 2002 : 56-57.
- Bouquet, Stéphane, "La Splendeur de Béla Tarr". *Cahiers du cinéma* nº 510 : 57-59. Febrero de 1997.
- Bouquet, Stéphane. "L'Oeuvre de mort". *Cahiers du Cinéma* nº 521. Febrero de 1998 : 27-29.
- Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy: what it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes & severall cures of it / by Democritus Junior*. Kila (Mont.): Kessinger, cop. 1991.
- Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989 (Signo e Imagen; 16).
- Chatwin, Bruce. *Anatomía de la inquietud*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1997.
- Chatwin, Bruce. *Los trazos de la canción*. Barcelona: Muchnik, 1994.

- Chessex, Pierre, "Grand Tour", en: Delon, M. *Dictionnaire européen des Lumières*. París: PUF, 1997.
- Corbin, Henry, "Mundus Imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal", conferencia pronunciada en el *Colloque du Symbolisme* (París, 1964). *Cahiers internationaux du symbolisme*, nº 6, Bruselas: 1964 (recopilado en: Corbin, Henry, *Face de Dieu, Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*, 1983).
- Corbin, Henry, "Introducción", en: Corbin, H., *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques de Sohrawardî*, traduits du persan et de l'arabe. París: Fayard, 1976 (Documents spirituels, 14).
- Corbin, Henry, *Cuerpo espiritual y tierra celeste: del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Traducción de Ana Cristina Crespo. Madrid: Siruela, 1996.
- Corbin, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid, Siruela, 2000.
- Corbin, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*. París: Flammarion, 1977.
- Daly, Fergus & Le Cain, Maximilian. 'Waiting for the Prince: An Interview with Bela Tarr'. *Senses of Cinema*, 12, Feb-Mar 2001. (<http://www.sensesofcinema.com/contents/01/12/tarr.html>)
- Daney, Serge, "Vill-cité et télé-banlieu", en: Cine-cité. Ramsay / Grande Halle, 1987.
- Daney, Serge. "Ville-ciné et télé-banlieu", en: Cine-cité. Ramsay/Grande Halle, 1987.
- De Baecque, Antoine, y Olivier Joyard. "Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov". *Cahiers du Cinéma* nº 521. Febrero de 1998 : 35-39.
- De Baecque, Antoine. "Celle qui s'en va". *Cahiers du Cinéma* nº 521. Febrero de 1998 : 30-31.
- Duch i Álvarez, Lluís, *Simbolisme i salut: antropologia de la vida quotidiana*, I. Barcelona : Biblioteca Serra d'Or ; 217. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- Duch, Lluís, "El context actual del mite", en *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*. Bellaterra: Departament de Teoria de la Comunicació. Facultat de Ciències de la Informació. Universitat Autònoma de Barcelona. nº 24, 2000.
- Duch, Lluís, "Literatura i crisi", en *L'enigma del temps. Assaigs sobre la inconsistència del temps present*. Publicacions de l'abadia de Montserrat. Barcelona, 1997.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona, Herder,

1998.

Duch, Lluís, y J. C. Mèlich. *Escenaris de la corporeïtat. Antropolgia de la vida quotidiana*, 2.1. Barcelona : Biblioteca Serra d'Or ; 302. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

Durand, G. *Beaux-Arts et Archétypes*. París : PUF 1989

Durand, Gilbert. "O Imagináiro Português e as Aspirações do ocidente Cavaleiresco". *Cavalaria espiritual e conquista do mundo*. Gabinete de Estudios de Simbología. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

Font, D. "El desig de paisatge. De rerum natura". La ciutat dels cineastes. Barcelona: CCCB, 2001: 44-51.

Font, Domènec. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra, 2003.

Font, Domènec. Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós, 2002.

Foucher, Michel, « Des fronts aux frontières en Europe et ailleurs ». Conferencia pronunciada en el ciclo Fronteres. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 23 de febrero de 2004. Recogida en: VV.AA., *Fronteres*. Barcelona: CCCB, 2004: 9-18.

Frodon, Jean-Michel. "A l'horizon des films déserts". *Cahiers du Cinéma* Abril de 2004: 18-19.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Traducción de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

Gausa, M. "Fluxos". VV.AA. La ciutat dels cineastes. Barcelona: CCCB, 2001: 106-115.

Giddens, A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Pres, 1990.

Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma* (1998).

Goulemot, J. M. "Le Grand Tour comme apprentissage". *Magazine littéraire. Les écrivains voyageurs. De l'aventure à la quête de soi*. n° 432. París: junio de 2004: 33-35.

Hames, Peter. 'The Melacholy of Resistance: The Films of Bela Tarr'. *Kinoeye*, 1(1), 3rd Sept 2001. (<http://www.kinoeye.org/01/01/hames01.html>)

Hassan, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, 1987.

Heidegger, Martin, *El Ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. México, D.F. [etc.] : Fondo de Cultura Económica, 1971.

- Klinger, Gabe. 'Hope Deep Within: Bela Tarr's *Werkmeister Harmonies*'. *Senses of Cinema*, 11, Dec 2000-Jan 2001. (<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/11/tarr.html>)
- Madeira, Maria João. "Aleksandr Sokurov, cineasta", en: VV.AA. *Elegías visuales*. Maldoror, 2004: 9-38.
- Maffesoli, M. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. París: Le Livre de Poche, 1997.
- Maffesoli, Michel, *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Denoel, París, 2000.
- Maffesoli, Michel, *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*, PUF, 1979.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*. London-New York. Routledge, 1992.
- Morse, Margaret. "An Ontology of everyday distraction: the freeway, the mall and television". En: Mellencamp, Patricia (ed.) *Logics of Television*. Bloomington y Londres: Indiana University Press & The British Film Institute, 1990: 193-221.
- Moussa, Sarga. "Voyages pittoresques". *Magazine littéraire. Les écrivains voyageurs. De l'aventure à la quête de soi*. n° 432. París: junio de 2004: 37-41.
- Ricoeur, Paul, *La función narrativa y el tiempo*. Almagesto, México D. F., 1992.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, París, 2000.
- Rifkin, Jeremy, *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Romney, Jonathan. 'End of the Road: The Films of Bela Tarr'. *Film Comment*, Sept-Oct 2001. (http://www.findarticles.com/cf_0/m1069/5_37/85703624/p1/article.jhtml)
- Romney, Jonathan. 'Outside the Whale'. *Sight and Sound*, April 2003. (http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2003_04/werckmeisterharmonies.php)
- Schlosser, Eric. 'Interview with Bela Tarr'. *Bright Lights Film Journal*, 30, Oct 2000. (<http://www.brightlightsfilm.com/30/belatarr1.html>)
- Schutz, A. *Le Chercheur et le quotidien*. París : Méridiens Klincksieck, 1987.
- Silverstone, Roger. *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.

- Sloterdijk, P. *Esferas*. III vol. Madrid : Siruela, 2003-2004.
- Sloterdijk, P. *Temblores de aire. En las fuentes del terror*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Strauss, Frédéric. “Sokourov, d’alpha en oméga”. *Cahiers du Cinéma* n° 521. Febrero de 1998 : 32-33.
- Tacussel, P. *Mythologie des formes sociales*. París : Méridiens Klincksieck, 1995.
- Tarantino, M. “El ojo Móvil. Notas sobre las películas de Chantal Akerman”. VV.AA. *Rozando la ficción. D’Est de Chantal Akerman*. Valencia: IVAM, 1996: 47-55.
- Urry, John. “Metaphors” en *Sociologies Beyond Societies. Mobilities for the twenty-first century*. Londres, Routledge. 2000.
- Warnock, Mary, *La imaginación*. Traducción de Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México D. F., 1981.
- Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism / Reading Postmodernism*. Oxford, Blackwell, 1992.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.