

## Cine

PARIS, TEXAS

## WEANDERLUST

Por Leonardo García Tsao

Un hombre llamado Travis aparece en el desierto tejano: ha deambulado por años, sin habla y sin memoria. Su hermano Walter lo recupera e integra a su hogar, donde vive con Anne, su esposa francesa y Hunter, el hijo de Travis, a quien ha adoptado como propio. El niño se había quedado solo luego que sus padres desaparecieron sin explicación alguna. Travis reinicia su relación paternal con Hunter y ambos deciden buscar a Jane, su esposa y madre respectivamente. Ella es localizada trabajando en un *peep show* de Houston y, en una de las casetas, Travis aclara el misterio en un monólogo. Cuando madre e hijo se reúnen en un cuarto de hotel, Travis se aleja solo.

Con esas cuantas líneas esquemáticas se resume el argumento de *París, Texas*, una de las películas de mayor fuerza emotiva de las últimas décadas. La soledad, la enajenación, la búsqueda de identidad se repiten como constantes temáticas del cine de Wim Wenders pero ahora bañadas de un sentimiento de amor. *París, Texas* no es sólo la película más depurada del director, la culminación de lo que apuntaba su obra previa, sino también su película más amorosa.

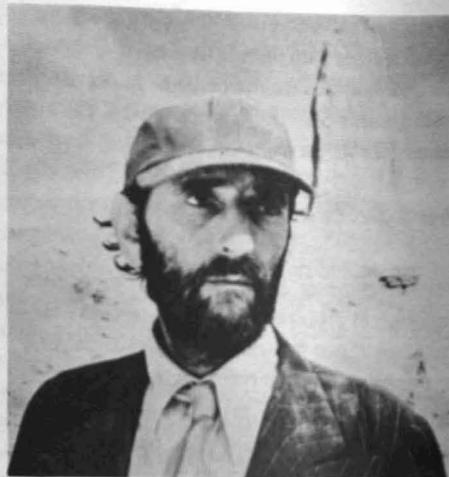
La idea surgió, según el propio Wenders, de la lectura de *Motel Chronicles*, una colección de fragmentos, una especie de diario poético del dramaturgo Sam Shepard. A partir de la imagen de un hombre que se pierde en el desierto, Wenders vio la posibilidad de una película, a ser escrita por el propio Shepard. La colaboración entre ambos tenía que darse alguna vez: personajes solitarios, viajes por carretera, el desierto, los moteles, el rocanrol, son obsesiones que han figurado con prominencia en la obra de uno y otro.

La película se filma en orden cronológico, como suele ser la costumbre de Wenders ("me interesan más las cosas que están sucediendo, que ocurren como ocurren y no me interesa entrometerme con ellas

en forma alguna"). Una cosa es el guión de la película y otra la película misma, la que se hace durante el rodaje. Wenders no tenía más que dos tercios de guión; le faltaba la resolución de su historia, del misterio de Travis. Se había pensado en un encuentro con el padre de Jane, un predicador a ser interpretado por John Huston, pero eso se eliminó. Al estar Shepard ocupado como actor en *Country*, se contrató al guionista Kit Carson (padre de Hunter Carson, el niño que interpreta a Hunter, el hijo de Travis) para que junto con el director elaborara un final satisfactorio. Una vez pensado el encuentro en el *peep show*, se le envía el argumento a Shepard y él escribe los diálogos. La película tiene su fin.

Aún así, como para reforzar las teorías del cine de autor, los personajes de *París, Texas* están más cerca de Wenders que de Shepard. Ausentes están, por ejemplo, la agresividad y la sordidez que campean por la dramaturgia de este último. De hecho, Travis es hasta ahora la expresión más completa del personaje itinerante wenderiano. Al igual que los protagonistas de *Falso movimiento*, *En el transcurso del tiempo* y *Alicia en las ciudades* — cinta con la que se guardan otras similitudes —, Travis hará un recorrido externo, geográfico, en su búsqueda de algo interno ("el viajar abre la posibilidad de que algo cambie", ha dicho Wenders, "y eso es lo que me interesa del *motif* del viaje: el cambio potencial no sólo entre las personas, sino también dentro de ellas. El viaje para mí es un movimiento totalmente fenomenológico").

Afligido al inicio con un mutismo, habitual para los personajes wenderianos que



han sufrido una crisis emocional, Travis irá recuperando el habla en la medida que reencuentra su identidad. Hallado por su hermano Walter en el pueblucho de *Terlingua*, el protagonista aparenta ser un *freak* digno de Herzog pero paulatinamente irá rompiendo su bloqueo verbal: si bien no puede darle explicaciones a Walter, sí le contará recuerdos de sus padres a Hunter en un improvisado diván de psicoanalista y, sobre todo, será capaz, al final, de irrumpir ante Jane en un doloroso monólogo para describir el proceso de desintegración de su amor. (Para ello, el uso del teléfono es muy significativo a lo largo de la película; por mucho que los personajes se digan cosas íntimas, no podrán evitar el distanciamiento que implica el aparato). También caminar es una acción fundamental para el personaje: en una situación extrema de confusión y pérdida, fue lo único que pudo hacer. Aún cuando Walter lo intenta recoger en su automóvil, Travis per-



sistirá en caminar sin rumbo fijo. "Nadie camina", se queja Hunter cuando su padre desea acercarse a él con el pretexto de caminar juntos de regreso de la escuela; eventualmente, la reconciliación se dará en la memorable secuencia en que padre e hijo caminan a casa, imitándose desde aceras opuestas. Ambas instancias se conjugan en un momento clave, la identificación de Jane en Houston, cuando Travis y Hunter hacen uso de unos *walkie-talkies*: "camina y habla".

Y más que un título de otra película de Wenders, la frase Falso Movimiento define lo que ocurre en torno a sus personajes. Travis había vagado por años ("tan solo y triste cual hoja al viento"); Walter y Anne viven en un punto desde donde se observan aviones en aterrizaje, el paso de un ferrocarril, autopistas cargadas de vehículos; la familia a Travis vivía en un trailer, y el primer paso de su reencuentro se hará a bordo de automóviles que se persiguen sobre un *freeway*.

Dentro del propio estilo de Wenders existe esa oposición entre movimiento y estatismo, entre una narrativa convencional que *avanza* —resultado de la influencia del cine hollywoodense— y un gusto por lo contemplativo, por la descripción pausada del estado de las cosas —que podría pensarse deriva de la afición del nuevo cine alemán por los tiempos muertos, pero más bien es un reflejo de la admiración de Wenders por el cineasta japonés Yasujiro Ozu. Por eso, hay una tensión permanente en sus relatos. Por eso también, el cineasta ha adoptado al *road movie* como género predilecto, ya que le permite establecer una narrativa bastante abierta y flexible, susceptible de acomodar ambas inclinaciones.

A propósito de géneros, Wenders había declarado durante el rodaje de *Hammett* su interés en dirigir después un *western*. De alguna manera, se ha aproximado a ello con *París, Texas*. No es difícil encontrar en Travis a un pacífico héroe de *western* traspuesto a nuestra época: es un hombre solitario a quien vemos al principio en un paisaje que evoca al Monument Valley de las películas clásicas de John Ford; es un hombre dispuesto a hacer lo que tiene que hacer para poder vivir consigo mismo ("sólo quiero entrar a mi casa con dignidad", decía uno de los *Pistoleros al atardecer* de Peckinpah). Asimismo, hay en *París, Texas* una añoranza por la iconografía tradicional, la autenticidad perdida del Oeste. Añoranza que está teñida de ironía; enseguida, el paisaje fordiano cede su lugar a la bastardización, a un motel plástico



llamado El Rancho, a figuras *kitsch* de un gambusino y su burro que adornan la entrada de una cafetería, a patas de caballo de neón que galopan sin llegar a ningún lado. No por nada, Shepard escribió una obra llamada *True West* para representar justamente lo contrario.

Ahora bien, la fusión entre una imaginaria norteamericana y una sensibilidad europea está implícita desde el título de la película. París, Tejas es un sitio emblemático y a la vez ilusorio ("qué lejos estoy del suelo donde he nacido"); es la utopía de Travis, donde él supone que fue concebido, su sitio de origen, el lugar en el que ha comprado un terreno para vivir con su familia y del cual sólo tiene una foto talismánica para probar su existencia; y Travis recuerda que el nombre del pueblo le había dado a su padre la oportunidad de repetir un chiste sobre la nacionalidad de su mujer, de ascendencia hispana (mexicana, seguramente): "Ella es de París... Tejas". El chiste dejó de serlo. En contrapunto, Anne sí es francesa pero Walter nunca ha viajado a Francia. Otras alusiones transculturales: en su errante odisea, Travis había estado en México; el doctor que lo identifica en Terlingua habla con fuerte acento alemán; Travis recibe lecciones en Spanglish sobre dignidad paterna por parte de Carmelita, la sirvienta mexicana que trabaja para Walter; la extraordinaria música de Ry Cooder oscila entre los expresivos acordes blueseros de un requinto y variaciones de "nuestra" *Canción Mixteca* que, por una vez, trasciende el registro de senti-

mentalismo chovinista con que generalmente se interpreta; Travis canta *Las mañanitas* y perturba a Anne porque ella presente que perderá a Hunter, y cuando efectivamente lo pierde, Anne tararea otra canción similarmente elemental de su cultura, *Frere Jacques*; y aunque Nastassja Kinski imite el acento tejano y parezca gringa, su presencia tiene una connotación europea, o al menos exótica (recuérdese, aparte, que ella debutó como actriz en *Falso movimiento*, interpretando a una adolescente... muda). No hay detalles gratuitos en *París, Texas*. Cada elemento encuentra una réplica, un significado correspondiente.

Con el valioso trabajo de su cinefotógrafo de costumbre, Robby Müller, Wenders ha repetido la concepción hiperrealista de sus imágenes, como lo había hecho en *El amigo americano*. Los encuadres, la iluminación, los colores están pensados bajo esa intención de intensificar la realidad para hacerla ver artificial. Una preocupación formal que está ligada a otro tema afín en Wenders, la diferencia entre representación y realidad, la ilusión de las imágenes que parecen ser dominantes. Así, Walter aparece por vez primera hablando por teléfono frente a lo que aparenta ser un edificio; no lo es, es un anuncio pintado de un edificio, ya que Walter se dedica a elaborar grandes anuncios publicitarios (en cierta forma, pinturas hiperrealistas involuntarias); el personaje de Jane es presentado por medio de una película de Super 8 que remite a un pasado feliz (Wenders re-



curre al *flashback* sin tener que romper la cronología del relato) y Hunter observa que su padre se conmueve ante esa imagen y comprende que aún la ama; luego le comenta a Anne que en realidad no se trataba de Jane, sino "sólo era ella en una película, en una galaxia muy, muy lejana".

El apogeo de esa intención y de toda la película es, por supuesto, el encuentro entre Travis y Jane escenificado en un *peep show*, en el que los clientes hablan por te-

léfono con chicas que actúan diversas fantasías atrás de un cristal. Los hombres pueden ver a las mujeres, ellas únicamente ven su propio reflejo. Travis habla primero con Jane, sin que ella lo reconozca, en una caseta que representa un cuarto de hotel —un hotel es, a la vez, una ilusión de hogar; o sea, es una imitación de otra. En una segunda ocasión, Travis volverá a hablar con Jane para intentar poner en palabras su dolor y su culpa por la muerte de la rela-

ción; sin embargo, nunca entrará en contacto físico con ella. Lo más que llega a suceder es que sus dos imágenes se superponen en el cristal que los separa: se han fundido en una superimpresión momentánea.

En esa secuencia, la puesta en escena de Wenders consigue su máxima sencillez y concentración. Nunca dado a floritura innecesarias o presuntuosas, Wenders fija su cámara para alternar planos largos de sus dos personajes en sus respectivos soliloquios. Eso aunado al *tour de force* interpretativo —el espléndido actor de carácter Harry Dean Stanton en el mejor momento de su carrera, la Kinski demostrando su sorprendente maduración como actriz— deviene en una intensidad emocional pocas veces vista en una pantalla de cine.

Al final, Jane acude a un cuarto de hotel para recuperar a su hijo. Los dos se abrazan amorosamente. "Tu pelo está mojado", le dice el niño. Es todo lo que necesitamos oír. Afuera, iluminado por un rojizo crepúsculo, Travis ha visto la reunión de su mujer e hijo, y se aleja manejando por la carretera. Una vez más, "tan solo y triste cual hoja al viento."

"Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento". ♦

## PUBLICACIONES EL COLEGIO DE MÉXICO

### Novedades

Varios autores  
**Ensayos sobre historia de la educación en México** reimpresión

Tomás Segovia  
**Poética y profética** coeditado con el *Fondo de Cultura Económica*

Francisco Zapata  
**El conflicto sindical en América Latina**

Máximo Halty  
**Estrategias de desarrollo tecnológico para países en desarrollo**

Mario Margulis y Rodolfo Tuirán  
**Desarrollo y población en la frontera norte: el caso de Reynosa**

De venta en la librería de **El Colegio de México** y en otras librerías

**El Colegio de México, A.C.**, Camino al Ajusco 20, Col. Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D.F. Teléfono 568-60-33

### NOVEDADES Colección Problemas de México

▶ **Héctor Guillén Romo**  
**ORÍGENES DE  
LA CRISIS EN MÉXICO**  
1940/1982

▶ **Enrique Astorga Lira**  
**MERCADO DE TRABAJO  
RURAL EN MÉXICO**  
*La mercancía humana*

▶ **José Valenzuela Feijóo**  
**EL CAPITALISMO  
MEXICANO EN  
LOS OCHENTA**

*En prensa:*

▶ **Miguel Ángel Rivera Ríos**  
**CRISIS Y  
REORGANIZACIÓN DEL  
CAPITALISMO MEXICANO**

# era

EDICIONES ERA ■ AVENA 102 ■ 09810 MÉXICO, D.F.  
MÉXICO, D.F. | GUADALAJARA, JAL. | MONTERREY, N.L.  
☎ 581 77 44 ☎ 14 90 48 ☎ 42 08 12