

Un retorno a París, Texas



DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

Durante la preparación de la exhaustiva *Hammett* (proyecto que abarcó de 1977 a 1982), Wim Wenders conoce a Sam Shepard y éste le da a leer algunos de los textos que más tarde publicaría con el nombre de *Trans-fiction*, libro que a su vez daría pie a *Crónicas de motel*. En estos textos se encuentra sin duda la semilla que fue germinando lentamente a lo largo del tiempo. A mediados de 1978, Wenders trabajaba en un guión basado en un libro y una obra teatral de Peter Handke, pero este proyecto se reveló de muy difícil desarrollo y el cineasta tuvo que abandonarlo. La sociedad de producción de Wenders dependía (y depende) de rodajes continuos, y tenía que filmar algo sin demora; entonces, buscando ideas, se topa con el manuscrito de Shepard, lo relee y decide inspirarse en esa atmósfera para el primer desarrollo de una historia. Es el embrión de *París, Texas* y así lo describe el propio Wenders:¹

Ese primer guión comienza en el desierto (norte) americano: hay un choque entre dos autos, en uno de ellos viaja un muchacho y en el otro un hombre y su mujer. Ningún testigo. La pareja es culpable y el muchacho muere. El hombre y la mujer deciden huir y en el último momento la mujer mira en el auto del muchacho y encuentra un manuscrito que se lleva consigo. Ella y su marido cruzan los Estados Unidos; la mujer empieza a leer el manuscrito, que cada vez va cobrando una mayor importancia: a ella comienza a gustarle y empieza

a hacerle reproches a su marido; algunos elementos del manuscrito comienzan a aparecer a través de sus fantasmas.

Wenders envía ese primer tratamiento a Shepard y éste no se muestra entusiasmado: lo encuentra artificial y hasta *demasiado cerebral* porque todo el argumento depende de una cuestión literaria, el manuscrito que la mujer encuentra en el automóvil del muchacho. Ante la insistencia de Wenders, Shepard por fin toma en serio una colaboración conjunta y propone al alemán comenzar desde cero. Tal colaboración no resulta sencilla, debido a los muy distintos temperamentos; buscando puntos de coincidencia, Shepard ve algunas de las películas de Wenders y éste asiste a varias obras teatrales de Shepard en San Francisco. Finalmente aparece un punto de partida en el que ambos están interesados; Wenders lo relata: “Un hombre aparece y cruza la frontera mexicana —como suelen hacer los mexicanos que cruzan la frontera clandestinamente—. No sabemos nada de él —sólo más tarde conoceremos su nombre, Travis—; está, por así decirlo, catatónico, en un estado infantil.”

Los dos guionistas no tienen más que esto: no saben qué podría suceder a continuación. Escriben numerosas escenas pero todas ellas, aunque funcionan de modo independiente, no ensamblan entre sí, mientras lo que parecen hacer es ir dibujando un hueco central, o mejor dicho, poco a poco van haciendo notorio un hueco que estaba ahí desde el principio y que nada puede llenar. Así, a ciegas, Shepard y Wenders acumulan elementos para probar si alguno es capaz de incidir en esa especie de hoyo negro y solucionarlo. De entre muchos, sólo uno funciona a este

¹ Las declaraciones de Wenders proceden de diversas entrevistas, fundamentalmente las conducidas por Alain Bergala y Serge Toubiana (*Cahiers du Cinéma*, núm. 400, octubre de 1987, París), John Gallagher (*Films in Review*, vol. xxxiv, núm. 6, junio-julio de 1983, Nueva York) y José Miguel Juárez (*Casablanca*, núm. 42, junio de 1984, Barcelona).

respecto: la idea de que Travis tiene un hermano que lo busca, a la vez que Travis va en pos de un pasado escondido (notemos que también este personaje tiene un hueco a llenar). Luego, en la ardua tarea de escritura conjunta, aparece otro elemento fértil: Travis busca el reencuentro con una mujer que fuera fundamental en ese tiempo preterito.

Durante todo este transcurso, ambos autores llaman a la película *Transfiction*, sin imaginar su verdadero título e intuyendo que el nombre sólo se revelará cuando ambos puedan tocar el hueco central y colmarlo. Lógicamente, Wenders insiste en la idea de que el personaje haga un larguísimo viaje, esta vez a lo largo de los Estados Unidos, desde la frontera mexicana hasta Alaska. En total desacuerdo, Shepard insiste en que el viaje se limite a Texas, aduciendo que ese estado es una Norteamérica en miniatura.

Wenders escucha esta idea a regañadientes, y pide un tiempo para meditarla. De acuerdo con su declaración cinematográfica de principios, se dedica entonces a viajar por el estado de Texas en zigzag, visitando todos los rincones, dejándose capturar por las atmósferas, las soledades, los vacíos. En las carreteras y los moteles, Wenders lee la *Odisea*, para él un libro capital, y reafirma su convicción de que la gesta homérica no podría encarnarse en los paisajes europeos sino en el oeste norteamericano. En su excursión-exploración casi al azar, de golpe da con una ciudad texana llamada París, situada cerca de la frontera con Oklahoma y al borde del mítico Red River (mítico como todo en ese país, es decir, mitificado por el cine).

Algo en ese sitio fascina al cineasta sin que pueda formularlo; permanece ahí más tiempo que en otros puntos de Texas y se dedica a tomar fotos. Ya en todo su viaje texano Wenders había tomado muchas de las fotografías que luego ha de exhibir por todo el mundo; las instantáneas tomadas en París, Texas, serán parte central de esa exposición fotográfica, y de hecho ese punto perdido a mitad de la nada se revelará como la metáfora perfecta del hueco central que él y Shepard habían detectado en el guión. Por eso el pueblo de París, Texas, no aparecerá en la película sino a través de menciones verbales, y de ese lugar sólo se verá un fragmento, precisamente en una polvosa y arrugada fotografía de un terreno baldío.

Wenders recuenta:

La colisión de estos dos nombres, París y Texas, que representan para mí la esencia de Europa y América, cristalizó de golpe muchos de los elementos del guión: el nombre de

esta ciudad simbolizaba la formación de Travis, fue ahí donde su padre conoció a su madre y donde Travis fue concebido. La broma favorita de su padre ("Conocí a mi mujer en París") y su desaparición, habían hecho sufrir a la madre y al hijo, convirtiendo a París, Texas, en el lugar de la separación. Para Travis, se convirtió en el mítico lugar donde tenía que reconstituir a su familia dispersada.

Sin embargo, aunque la película ya tiene nombre y aunque el hueco central del guión ha sido completamente demarcado, ese vacío sigue intacto. Tanto Wenders como Shepard intuyen que el rumbo de búsqueda debe concentrarse en esa mujer que Travis rastrea. Desde el primer momento están de acuerdo en que ella tiene que ser más joven que Travis, pero mientras Shepard la ve como una clásica texana, Wenders la concibe como europea: "Yo, sabiendo que la mayor parte de los actores serían norteamericanos, necesitaba tener al menos una actriz europea que me fuera familiar, y pensaba que su personaje sería, por así decirlo, la liga entre París y Texas."

En uno de los momentos de iluminación, Wenders piensa en Nastassja Kinski, a quien había conocido en 1974 durante la preparación de *Falso movimiento*, cuando la hija de Klaus Kinski tenía catorce años: "No había estado jamás ante una cámara y solía estallar en carcajadas durante los planos. Estaba magnífica, todavía era una niña pero tenía algo que nos maravilló." Por lo pronto, en cuanto surge el nombre de esta actriz para incorporarla a *París, Texas*, el azar responde dando una clara señal de bienvenida:

[Shepard y yo] estábamos discutiendo juntos en mi habitación del hotel en Santa Fe, y él estaba muy contento con la idea de trabajar de nuevo con Nastassja, a quien no había vuelto a ver desde seis o siete años atrás. Telefoné enseguida a un amigo de París, quien diez minutos más tarde me dio el número de un hotel en Los Ángeles donde Nastassja estaba rodando. Llamé de inmediato; pregunté si podía hablar con Nastassja Kinski. En la recepción me dijeron: "Lo comunico." Ahí estaba ella, en el hall, junto al teléfono, esperando una llamada. ¡Un milagro! Le dije: "Estoy con Sam, estamos hablando de ti." Ella no lo creía y no se pudo resistir a esta coincidencia.

Mas el hueco central parece incólume pese a todos los hallazgos. Es entonces cuando sobreviene otra iluminación; buscando imaginar a qué pudo haberse dedicado Jane en su respectiva odisea de resolución de su soledad,

Shepard y un amigo común que luego aportará nuevos matices al guión, L. M. Kit Carson, tienen la idea de mostrar a Wenders un *peep-show*. (Al parecer, ninguno de los tres guionistas ha narrado específicamente por qué se llegó a considerar ese sitio; en todo caso debió haber sido al final de un extenuante proceso de acumulación de posibilidades, es decir, cuando todo lo “previsible” había sido agotado.) En cuanto el cineasta alemán visita tal lugar, se llena de euforia: el hueco está ahí, ante sus ojos, en esa cabina indescriptible. Descubre entonces su error: durante todo ese largo tiempo de escritura del guión ha pensado que el hueco debía ser llenado, y en el *peep-show* encuentra que basta simplemente con mostrarlo. En la intrincada concepción de *París, Texas* se inmiscuye, pues, una de las revelaciones más insólitas de la historia del cine.

En principio, ese taciturno *peep-show* se vuelve el medio perfecto para ilustrar con imágenes el hecho de que Jane (Nastassja Kinski), durante todo el tiempo de su separación de Travis (Harry Dean Stanton) y del hijo de ambos, Hunter (Hunter Carson), ha estado tan sola y extraviada en las cabinas escenográficas como el propio Travis en el desierto (cada uno a su manera está inmerso en un *quest* gemelo del otro, igualmente ciego y absorto, ambos en el anonimato y la luz que borra las fronteras: para Travis el sol; para Jane, los reflectores). Más allá, el *peep-show* sirve al realizador para dibujar una de las más profundas metáforas del hondo secreto del séptimo arte (en el nacimiento del cine se llamaba *peep-show* a las primeras máquinas para mirar como el kinetoscopio).

Dislocado foro de las distancias, centro excéntrico donde se combina el voyeurismo con el diván psicoanalítico, en el *peep-show* el cliente, sumido en oscuridad, contempla a la anfitriona bañada de luz y enmarcada en un encuadre o pantalla. Hasta aquí la metáfora del espectador de cine es redonda y perfecta, pero inusualmente el campo metafórico va más allá: rompe la pasividad de ambos participantes y los convierte en *interlocutores*. El espectador es ahora *actor* y luego *director*; aunque no hay contacto físico, puede hablar con la oficiante y “dirigirla” a través de peticiones verbales (desnudarse, moverse, actuar), mientras que ella no ve sino un espejo. Un micrófono y una bocina conforman el único puente “físico” entre la vestal y la tiniebla anónima.

Con las imágenes del *peep-show*, precisamente cuando Travis se entrevista con Jane haciéndose pasar por un cliente “cualquiera” y sin revelar su identidad, Wenders ahonda en una metáfora resonante en extremo; ésta se cumple, sobre todo, por la presencia femenina que el realizador ale-

mán coloca en la parte iluminada del cubículo: Nastassja Kinski. Sólo un mito, arte del sueño, podía encarnar una esencia: la del cine, arte de mirar. Incluso tiene formato cinematográfico la pantalla —espejo y ventana— que separa a Travis y Jane. Las resonancias aumentan: del lado de Travis, penumbra; del de Jane, un *set*, una puesta en escena donde la oficiante cumple un rito solitario: si únicamente escucha a su interlocutor y para ella la frontera es un espejo, Jane actúa para sí misma, arrullada menos por esa voz incierta que por su propia imagen deleitosa.

Suprema figuración de las grandes presencias femeninas en la historia del cine, de las *divas* que no acceden a mostrar los secretos de Isis más que al ardiente narcisismo del espejo, símbolo de las diosas de un Olimpo ya desaparecido, Jane es Marlene Dietrich hipnotizada por una voz sin procedencia, la de Josef von Sternberg; es Greta Garbo sabiamente inducida por George Cukor a una autocontemplación enamorada; es Lilian Gish ante Griffith, Simone Simon ante Torneur, Jean Seberg ante Preminger; es Marian Marsh, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Elizabeth Scott, Hedy Lamarr, Bardot, Deneuve, Loren, María Félix, Elsa Aguirre, mirándose en la superficie reflectante del lente de la cámara. Es, ante todo, una de las pocas mujeres —quizás muy pocas, quizás una sola— que hacia el final del siglo xx equivalen, cada una, a un Olimpo habitado por una sola diosa (porque el único y vasto Olimpo anterior fue des-ritualizado y hoy la belleza se traduce en exilio).

En *París, Texas* se halla el retrato perfecto, en todo su esplendor, de una presencia que en otros filmes mostrara apenas una u otra faceta de su indudable *extrañeza*, de su excepcional carácter de mito; por ejemplo, en *Tess* (Polanski, 1979), *Los amantes de María* (Konchalovsky, 1984) o bien *Hotel New Hampshire* (Richardson, 1984). Si en esta última cinta Kinski era capaz de transmitir todos los registros de lo sensual ataviada la mayor parte del tiempo con un agobiante disfraz de oso, ello se debe a que pulsó el mismo recóndito acorde que Marlene Dietrich en *Marruecos* (Von Sternberg, 1930); en esta película, Dietrich emergía como una Venus de los pliegues de una tosca indumentaria de gorila. Del mismo modo, únicamente Kinski podía haber reencarnado, con todo su misterio erótico, la sinuosa felinidad de Simone Simon en la segunda versión de *La marca de la pantera* (Schrader, 1982). De entre el cúmulo de rostros de fugaz hermosura con que comercia el cine de fin del siglo xx, se singulariza el de Nastassja Kinski con la misma fuerza cósmica, intraducible a palabras,

con que la sonrisa de *La Gioconda* ha vencido los avatares del tiempo.

La extraña locación que con sobria nitidez elige Wenders, se revierte en el espejo. Viene a cuento un fenómeno por todos presenciado y acaso compartido: el grito del público que quiere avisar al héroe fílmico de la inminencia de un peligro inadvertido por éste. Alfred Hitchcock recuerda:

En el estreno de *Rear Window* [*La ventana indiscreta*, 1954], yo estaba sentado al lado de la mujer de Joseph Cotten y, en el momento en que Grace Kelly registra la habitación

sino un artificio? El *peep-show* de París, Texas, ¿dibuja a un espectador que habla con una “figura ficticia”, la figura en especial que ha hecho *suya*, y a la cual “dirige” hasta arrebatarla de toda “anécdota” y obligarla a escuchar?

Cuando Travis abandone el *peep-show* —trémulo, sin haberse identificado con Jane—, habrá de advertir en las calles y entre los individuos análogas pantallas interpuestas. Y la frontera que separa en esa primera entrevista a Jane y Travis, ¿es “nueva” o prolonga otra que antes los apartaba? En *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), Woody Allen presenta a una mujer que consigue transponer la barrera del deseo en un pequeño cine suburbano y logra hablar

sin adminículos (micrófono, bocina) con su *co-respondiente*: el personaje de una película. Éste es su figura ficticia porque tal figura posee la prerrogativa de hacer *real* a quien la desea. El milagro alcanzado por esta mujer no es menos desbordante que el de Travis y Jane: aquella cruza el abismo; estos últimos comienzan a verlo.

La secuencia culminante del filme (más de veinte minutos de duración) es el relato de la lenta, intensísima lucha de Travis por rasgar la cortina sin violencia, transponer el umbral del modo más perdurable. Idéntica batalla emprende Wenders, que si bien —como su personaje— no derrumba la muralla, tampoco la deja intacta; el diálogo de la pareja no está cumplido, la mirada no es el puente *todavía*: para hablar



HARRY DEAN STANTON · NASTASSJA KINSKI
DEAN STOCKWELL · AURORE CLEMEN
y la presentación de HUNTER CARSON en

París, Texas

Un Film de
WIM WENDERS

del asesino y éste aparece en el pasillo, aquella señora estaba tan inquieta que se volvió hacia su marido y le dijo: “¡Haz algo, haz algo!”²

En los momentos en que la emoción del espectador rompe las barreras, ¿en verdad derrumba un límite “natural”, o revela, así sea por un instante, que esa frontera no es

con Jane, para contarle la pausada historia que poco a poco hará que la mujer se dé cuenta de *quién* está del otro lado del espejo —y *por qué*—, Travis se vuelve, le da la espalda, rehúsa mirarla. Repite así el gesto con que antes se negara a viajar en avión: una mezcla de miedo, humildad y lucidez.

En el *peep-show*, el realizador evidencia las entrete-
las: desde el sitio de Travis todo luce ataviado con funcional decoración (alfombra, tapices, cortinajes, según la mirada desde la butaca de un cine o un teatro); mas Wenders

² François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, ed. Robert Laffont, París, 1966. [*El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.]

tiene la suprema osadía de colocarnos también en el punto de vista de Jane (el de quien se asoma desde bastidores): desde ahí se ve el “alma” de cartón, la parte posterior de los paneles escenográficos. Y en este caso tal tecnicismo es literal: en el filme de Wenders *se ve el alma*. El espejo que Jane mira es utilería, su marco de madera no oculta clavos y descuidados forros; es la óptica inusual, la del actor que se esfuerza por crear la convención de que su entorno es *real*: cuando en un foro dirige la mirada hacia el público no *ve* la escenografía, y aun cuando la observara desde bastidores seguiría teniendo como marco de referencia lo que imagina, no lo que *ve*.

Ni el más crédulo de los espectadores (es decir, el más dispuesto a aceptar lo convencional como realidad) llega a subjetivizar el espacio escénico como lo hace el actor, quien sobrepone a los objetos las imágenes de la *convención*. Al asumir el punto de vista de Jane, Wenders se interna no sólo en la subjetividad de esta mujer sino en el proceso de objetivación que ella experimenta en el diálogo: las imágenes falsas se esfuman, las cosas retornan a su desnudez y, por fin, se limpia la *imaginación* de Jane al tiempo que la del espectador. La mirada escenográfica vuelve a ser *la mirada*.

El cineasta toca fondo al plasmar ese reverso de la escenografía del *peep-show*: ¿acaso ello es lo que “mirarían” los personajes de una película si cobraran conciencia de modo repentino: un espejo suspenso, un reflejo fantasmal? No el *set* donde el actor de cine se mueve durante el rodaje sino el limbo de la obra cinematográfica como entidad autónoma: una dimensión creada por el hombre, pero desconocida por el hombre. ¿Ese limbo puede recibir otro título que el de *conciencia*? ¿Puede el cine ser otra cosa que metáfora de la conciencia del hombre, arte de dirigir los sueños, de convocar los arquetipos, de sondear lo imponderable?

En un alternado ir y venir por las instancias, Wenders no sólo nos envuelve en la tiniebla anónima de Travis (duplicando la nuestra), en el vilo de un individuo sobre el abismo: también examina *desde dentro* el punto de vista de Jane, su paulatina transformación de personaje en persona, de ficción en concreción, de diosa en mujer. Ella mira un espejo, se ve a sí misma en la irre realidad (o en la hiper-realidad) de lo divino, y de la hondura de ese reflejo comienza a salir una voz que gota a gota se va diferenciando de tantas otras voces sin rostro. La abstracta personalidad de Jane desciende hasta que la monologante acepta la verdadera presencia



HARRY DEAN STANTON • NASTASSJA KINSKI
DEAN STOCKWELL • AURORE CLEMEN
y la presentación de HUNTER CARSON en

París, Texas

Un Film de
WIM WENDERS

de un *interlocutor*; por su parte, el Travis que es “cualquiera” —es decir, *todos*—, asciende a la individualidad diferenciada y se convierte en *uno*: por fin es *Travis*. Desde puntos opuestos, la diosa y el fantasma concurren al exacto equilibrio; cada uno crea al otro al darle *cuerpo*.

En un momento portentoso, una vez que Jane ha *reconocido* a Travis, los papeles se invierten: la diosa apaga la luz de su reino —cede su mayor atributo y deja de ser una diosa— y el fantasma usa una lámpara para iluminarse el rostro —colma su mayor carencia y ya no es más un fantasma—. La inconcebible potencia metafórica de esta

película incluye un plano en el que el reflejo del rostro de Travis, iluminado, se superpone a la cabeza de Jane en sombras.³ El espejo y hasta la ventana han desaparecido: no queda sino un *encuadre* donde más que sincronía hay la fusión ulterior de dos mundos que poco antes no podrían haber parecido más lejanos e inconciliables. Esa integración es fugaz y precede a la despedida, pero su transcurso tiene el sabor de lo intemporal y, más aún, de lo arquetípico: ese momento está en otro tiempo, o mejor dicho, en el tiempo sagrado.

La aventura de esta pareja ha introducido lo sagrado en el tiempo humano: sólo por ello se percibe como “pasajero”. Sin embargo, mientras “dura”, ya no hay “interlocutores” sin un único ser que se busca. Por consiguiente, durante estos instantes —durante ese trozo de eternidad— brota un anuncio, una entrevisión, una unidad que —osada, inverosímil, excepcionalmente— se ha mostrado *posible*. Aunque la sincronía se rompe y los reflejos se separan —es decir, aunque se vuelve al tiempo humano, y precisamente por ello—, queda la certeza de un “por lo pronto”. Vuelve a haber hemisferios en el *peep-show*, sí, pero como resultado de un viaje de *regreso* del universo de los arquetipos. Hemos asistido a un proceso alquímico: puesto que luz y oscuridad visitaron tanto el reino de Jane como el de Travis, ahora ya no hay sino *mitades de un solo reino*. A lo largo de este inaudito encuentro, gota a gota, tales mitades conformaron el horno que trajo a lo concreto a dos seres humanos.

Pocas películas en la historia del cine podrán preciarse como ésta de haber registrado en plena inmediatez el más inaprensible de los procesos: el de la creación misma. Aún mayor es el portento y la excepcionalidad si esa creación avanza simultáneamente en varios niveles, desde el artístico (cómo llega a la materia la más sutil de las intuiciones y de las llamadas) hasta el humano (cómo la pareja dialogante toma posesión de su corporeidad y hombre y mujer trascienden lo que eran por culpa del molde social: abstracciones, seres apenas sustanciales detalladamente deslavados hasta la bruma inerte). Pero hay en esta obra maestra tantos otros niveles, y entre ellos el cinema-

tográfico —es decir, el especular y el metafísico—. Ante nuestros ojos el cine recupera su mayor alternativa: *encarnar* la conciencia, hacer presente lo invisible; es justamente la capacidad de manifestar las esencias sin tener que pronunciarlas y, por tanto, “explicarlas” (salvar el laberinto de la palabra, regido por la razón y sus callejones sin salida), lo que por otro lado no significa “enmudecerlas” sino *imaginar su silencio*, dar imagen al misterio.

Si alguna película puede ser emblema de la infidelidad, es *París, Texas*; primero, el cineasta ha sido infiel a ambos polos mencionados en el título (lo europeo, lo norteamericano); luego, lo ha sido a todas las corrientes que formaron el filme, desde los textos de Shepard hasta el pedazo de tierra baldía de París, Texas, y hasta el mismísimo *peep-show*, cuya función usual no suele ser precisamente metafísica. A continuación, Wenders ha sido infiel al modo corriente de contar historias de pareja, y a fin de cuentas lo ha sido al modo corriente de contar *cualquier historia*.

En la secuencia final, Travis contempla de lejos el reencontro de Jane con el hijo de ambos; el hombre se halla en el exterior del hotel y observa esta escena a través de un ventanal —aunque Wenders no ilustra este punto de vista, se trata evidentemente de una nueva pantalla que ahora incluye a Hunter en ese espectáculo del que Travis se rehusa a ser *sólo espectador*—. El gran solitario presencia un abrazo integrante del que ahora (pero únicamente “por ahora”) no puede participar sino como percutor y reflejo. Travis parte en su camioneta en un frío paisaje citadino que —al menos para los tres personajes y para quienes hemos seguido su odisea especular— ya no pertenece a tal o cual contexto histórico sino a una Historia hecha por hombres y para que los hombres recuperen la Memoria. Travis retoma, pues, su camino hacia París, Texas, de nuevo en búsqueda de su último desafío: el primero.

¿Es que al final de *París, Texas* el protagonista renuncia a una realización que no le corresponde? ¿Concluye Wenders que “la cortina es imposible de rasgar”, que “la frontera entre espectador y obra equivale a la que existe entre los seres”, que “el umbral no existe y es apenas una ilusión de asomarse, un voyeurismo triste y desesperanzado”? Lejos de ello: es de notar el único hilo que el realizador deja suelto en el desenlace (y el único al que es irrenunciablemente fiel), el del propio título del filme —no los polos sino el puente, no los reflejos sino la transmutación—; Travis parte no a una “nueva odisea” sino a culminar la única que resta: este hombre aún no ha resuelto el enigma de su origen.

³ A nivel doblemente metafórico, Marlene Dietrich apaga su luz y Josef von Sternberg la enciende sobre sí: la diva acepta ver a quien la dirige y éste concede ser visto. Greta Garbo ya no se contempla en el lente de la cámara y acepta la realidad del ojo que la observa. Lilian Gish, Marilyn Monroe, Sophia Loren (o bien Valentino, Gary Cooper o James Dean) aceptan despojarse de la luz *para mirar* y el(la) espectador(a) en su butaca se ilumina el rostro *para ser mirado(a)*.

Al inicio de la cinta, Travis reaparece en un desierto y su hermano Walter (Dean Stockwell) lo desvía de su camino en línea recta. Sin embargo, la meta de Travis no ha sido cambiada sino pospuesta; de la misma forma, en el desenlace ha de posponer el definitivo encuentro con Jane y Hunter: antes Travis deberá alcanzar el sentido ulterior de un pedazo de tierra. No en balde su primera palabra es *París*, y su primer gesto consciente el de mostrar la fotografía de un terreno árido y ruinoso que comprara por correo y a donde se dirigía a pie. París, Texas es el último reto, el individuo en resolución de su soledad; necesariamente tal empresa queda fuera de los *términos* de la pantalla. (Es posible, pues, acudir al terreno especulativo: en el *peep-show*, acaso justamente debido a que Jane le confirió su luz, Travis ha facultado la resolución de la soledad de esta mujer; tal vez ése es el sentido que resultaba necesario para el propio *quest* de Travis, y por ello el “azar” lo desvió de su camino en línea recta.)

Todo el sentido de *París, Texas* reposa, pues, en una desvaída foto de un desvaído pedazo de tierra en ninguna parte. Nunca la cámara de cine se ubica “físicamente” en ese punto de la tierra y el espectador no llega a ver a Travis alcanzar tal *omphalos*. Del mismo modo se da la suprema infidelidad de *París, Texas*: Wenders ha empleado este recurso para cuestionar a la imagen desde dentro de ella misma. El protagonista de *Alicia en las ciudades* (1973), Felix Winter (Rüdiger Vogler), convertido “por azar” en custodio de una niña compatriota, Alicia (Yella Rottländer), toma una imagen *polaroid* del ala del avión en que ambos viajan; Alicia la contempla y comenta: “Es una foto bonita, está tan vacía.” Ese comentario podría resumir la máxima desconfianza wendersiana: su *infidelidad a las imágenes*, lo que se traduce en el acto de desconfiar de toda imagen hecha.

Los derroteros en las películas de Wenders parecen afirmar: la realidad no puede reconstruirse a partir de una imagen; toda imagen es tan arbitraria e intrascendente como el viaje que ella misma desencadena. No obstante, un elemento lleva a la imagen a trascenderse a sí misma: el espejo. Los *viajes* de Wenders se iluminan cuando una imagen se convierte en el espejo de la otra y comienzan a *dialogar*. La clave no radica en los transcurso y ni siquiera en los reflejos, sino en la transmutación resultante de ese diálogo profundo.

Los juegos de espejos a que Wenders se abre son elocuentes en las secuencias del *peep-show* de *París, Texas*: no se trata de mundos separados (butaca y pantalla; penumbra anónima e isla embriagada de luz; un ser que observa y otro que se deja mirar —o, a la manera de *Las alas del deseo* (1987), un interlocutor invisible y otro vidente), sino de di-

versas instancias de un único orbe siempre inagotable. En su diálogo de transfiguraciones, Travis da realidad a Jane-personaje, pero también recibe idéntica concreción porque él mismo es un ser ficticio. Ha sido ya creada la plataforma de despegue para la mirada concreta, pero antes de tal despegue queda la propia concreción. Ahora la diosa se ha convertido en *Jane*; es cierto que sigue viendo un espejo, pero éste ya le devuelve la imagen de una mujer concreta: su demanda es hacer suya esa imagen desde dentro, *recobrarla*.

El desenlace de *París, Texas* no es resultado de un “pesimismo” que niegue la perdurable sincronía de los seres: la metáfora no apunta a la dispersión sino a la integración. Travis no permanece al lado de su esposa e hijo porque hacerlo sería llanamente repetir tarde o temprano aquella primera ruptura. No habrá consagración, pues, hasta que Travis y Jane hayan transpuesto en ambos sentidos el umbral, hayan visitado el *otro mundo* (la otra mitad, desconocida, de su propio mundo), hayan resuelto sus respectivos despertares. Jane tendrá que atravesar el espejo y dejar la isla; Travis tendrá que *dar la cara*, conferir rasgos concretos a su voz. Antes de la total *sincronía*, cada uno debe enfrentar, en absoluto recogimiento, el desafío de lo primigenio. *París, Texas* es una brillante metáfora de la conciencia humana que en el lenguaje cinematográfico busca su reflejo escatimado.

Lo luminoso ha cedido su reino a la oscuridad, y viceversa, sólo para probar la antigua certeza de que la suma de luz y tiniebla es luz en sí misma. El intrincado proceso que dio por resultado una película como *París, Texas* —proceso no menos alquímico que el vivido por sus personajes— parece provenir de una absoluta convicción: lo luminoso no únicamente “cabe como posibilidad”, no es la parte de un todo, una magnitud que pueda “no estar”, un registro a mirarse o eludirse. Cruzar el umbral no es “opción” sino demanda mayoritariamente acallada, reto para quien entiende la penumbra como inminencia de la luz. Por ello la secuencia climática de *París, Texas* (la paulatina transfiguración —es decir, transmutación, y casi diríase transustanciación— a través del diálogo en el encuadre) nos mantiene tan en vilo como a Jane y Travis en sus respectivas *mitades del mundo*, primero artesanos del balbuceo y luego poetas del silencio. Esta secuencia nos hace compartir el proceso *concretizante* de dos seres que se enfrentan, en el momento del primer milagro, desde ambos lados de un ensueño cuyas mitades pugnan por tomar las riendas y sincronizar sus respectivos reflejos. Más que una metáfora, Wim Wenders consigue atisbar el deseo profundo que nos lleva a lo metafórico, al centro del laberinto donde el misterio se pronuncia a sí mismo. ♦