



WIM, WENDERS

Crisis de la modernidad y pérdida de la capacidad narrativa. El nuevo panorama del hombre contemporáneo en *París, Texas*.

Lucía Blanco Picó



Travis, desorientado, vagando por el desierto en busca de su identidad.

El posmodernismo levantó acta de defunción del clasicismo que imperaba en la época moderna. Ésta se caracterizaba por la transparencia, la dirección y el sentido que cobraba la Historia y estaba fundamentada en un discurso lógico y racional, cuya máxima suponía la soberanía del individuo sobre el mundo. Sin embargo, ahora, por todas partes busca el hombre contemporáneo un espejo a través del cual reconocer su rostro. De igual modo, vamos en busca de narraciones, de imágenes, que den fe de lo que somos para encontrar nuestra identidad como sujetos. Pero en esta búsqueda, sólo nos encontramos con un enorme vacío de relatos.

Es la incapacidad de narrar la que da constancia de la carencia de relatos y de la pérdida de los

valores clásicos que proponía el modernismo. De ahí, el divagar sinsentido del hombre contemporáneo por este nuevo escenario posmoderno. De este planteamiento parte también la radical conclusión afirmada por Sartre: “el hombre es una pasión inútil”, es decir, el proceso histórico se ha convertido en un devenir ciego y la vida en una tensión hacia la nada.

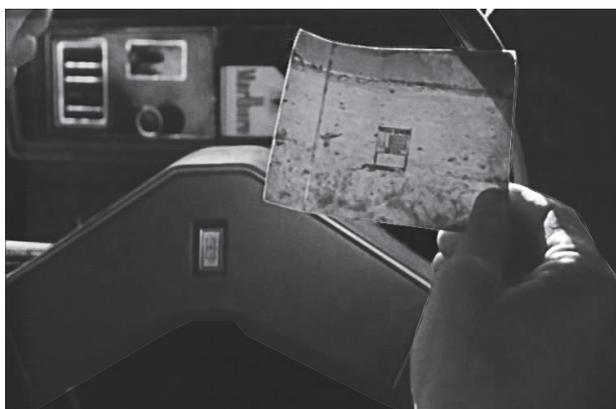
París, Texas (Paris, Texas, 1984), película de Wim Wenders, realiza una profunda lectura analítica de esta desubicación existencial que caracteriza al nuevo hombre de Occidente y de su incapacidad narrativa. Este análisis se articula a través de la base temática de la película y de la escritura fílmica mediante la cual se construye el relato, caracterizada

por la ausencia de clausura y circularidad, conceptos que se manifiestan, a su vez, en la configuración del espacio y el tiempo fílmicos.

Posmodernidad y juego entre realidad y representación. El dolor de lo ausente.

Renuente a la temática, esta película de Wenders plantea la existencia de un ser desplazado, incapaz de asumir su propio pasado y de proyectarse a un futuro. Su relato vital se da a conocer a partir del momento en el que su hermano se hace cargo de él: cuatro años de ausencia, marcados por la descomposición de su propia familia —separación de su mujer, Jane, y pérdida de su hijo, Hunter, ahora a cargo de su hermano Walt y de su mujer Anne—. Finalmente, Travis, así se llama el protagonista, es capaz de recuperar la palabra y de recomponer su vida. Se trata, como apunta Marzábal (1998:236), de “un relato portador del mito”, puesto que habla de un proceso de reconquista del “yo” por parte de su protagonista partiendo de unos planteamientos temáticos posmodernos: pérdida de la identidad, ausencia de un relato vital y desubicación espacio—temporal del sujeto.

La imposibilidad de narrar en *París, Texas*, se visualiza claramente en el juego que establece Wenders entre realidad y representación. Ante la imposibilidad de articular palabra alguna que reconstruya el relato vital de los personajes, éstos recurren al mundo de la representación, de las fotografías y de un vídeo SUPER-8. Como explica González Requena (1998:37), “frente al realismo de lo verosímil —que es un realismo discursivo—, la fotografía, y tras ella el cinematógrafo, realizan el proyecto naturalista de



La fotografía de París, Texas, remite al origen de Travis.

un realismo radical: un realismo de lo real”. En efecto, se trata de un encuentro con lo real, pero un encuentro falso, pues no es más que la representación de lo físicamente ausente —parecer y no-ser—. Por eso Hunter, después de visionar el SUPER-8 en el que aparecen imágenes de su madre, le dice a Anne: “Ella no es ella. ¿Qué es ella en una película?”.

Las fotografías son un recurso reiterativo del que se sirve Wenders a lo largo de la película para aludir a esta carencia de discurso vital de los personajes. Recordemos también que Travis lleva permanentemente consigo una fotografía de París, Texas, lugar en el que reside su origen, y que, tras llegar a la casa de su hermano, hojea atentamente un álbum de fotos familiar bajo la curiosa mirada de su hijo Hunter. Pero esta incapacidad narrativa se muestra en el filme de manera mucho más explícita en dos ocasiones clave: la llamada telefónica de Hunter a Walt y Anne, sus padres adoptivos, que supone la descomposición del núcleo familiar, cuando se fuga con su padre, Travis, en busca de su madre; y el mensaje grabado con el que Travis se despide de su hijo al final del relato. En *Alicia en las ciudades* (*Alice in den Städten*, 1974), se visualiza igualmente esta problemática. La niña a la que deja abandonada su madre y que mantiene bajo su seno protector Philip, el protagonista de la película, le pregunta en una ocasión: “¿me cuentas un cuento?”; él responde: “no sé ninguno”.

Tanto para Travis como para el resto de los protagonistas del filme, el mundo de la representación simboliza la posibilidad de (re)construir la historia ante la imposibilidad de materializarla a través de la palabra, de colmar —y calmar— lo no presente mediante ese “realismo de lo real” al que se refería González Requena. Pero ni siquiera la recreación de lo aludido en él puede paliar el dolor que provoca la ausencia de la realidad a la que remite (1).

Del posmodernismo temático a la recuperación del relato clásico

A pesar de sustentarse en una temática posmoderna, desde el punto de vista narrativo, el relato de *París, Texas* se estructura mediante la escritura clásica



Las imágenes del SUPER-8 aluden a lo ausente (la madre).

sica o lo que es lo mismo, a través de una cadena argumental lineal compuesta por un principio, un desarrollo y un desenlace. Única manera de estructurar coherentemente un relato que narra el devenir vital de un personaje inicialmente desubicado, que finalmente logra poner en orden su vida y reencontrar la identidad que le define y le sitúa como sujeto frente al mundo.

Precisamente, la reivindicación del clasicismo cinematográfico que realiza Wenders en esta película a través de la construcción narrativa del discurso ha de entenderse como una clara voluntad de recuperar el mismo espíritu que antaño permitió contar historias y que ha sido pulverizado por los nuevos valores posmodernos que definen al recién estrenado hombre contemporáneo.

Para Wenders, la erosión del gran conjunto de relatos que jalona nuestra cultura, no le impide, a pesar de todo, expresarse en el medio cinematográfico mediante la escritura clásica, con el afán de recuperar esa unidad perdida. De hecho, para el direc-

tor alemán, el cine clásico es la escritura fílmica por excelencia capaz de contar historias. Como apunta Marzábal (1998:261), “de la misma manera que Travis daba sentido a su vida mediante la narración final, Wenders lo hace mediante el establecimiento de un orden narrativo, que es lo que permite percibir la historia como formando un todo y transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa”.

Construcción del tiempo y espacio en *París, Texas*

La creación de esta narrativa lineal se modela a través de la ausencia de clausura y circularidad que cobra el relato, cuestiones materializadas a partir de la configuración del espacio y el tiempo. El tiempo que habita Travis y por ende el nuevo hombre posmoderno, es el tiempo presente y perpetuo: se trata de un ser impotente en cuanto a mantener un sentido unitario de su tiempo vital se refiere; incapaz de asumir sus errores pasados y los celos que propiciaron su fracaso matrimonial, Travis vaga por el de-

sierto sin una meta que alcanzar. La no clausura de su relato vital alude, asimismo, a esa circularidad. Como afirma Barrios Casares (2003:34) refiriéndose al texto de Walter Benjamin *Experiencia y pobreza*, “la de Benjamín se configura como la enseñanza del individuo sin Historia, que deambula por el tiempo, (...), sin rumbo fijo, sabiendo que la huella que dejan sus pasos no sirve ya para trazar el curso rectilíneo de los grandes acontecimientos”. El círculo es, pues, la trayectoria que define el recorrido de Travis, este nuevo *héroe* posmoderno, en su abrupto camino en busca de su identidad perdida.

Por su parte, la construcción espacial que plantea *París, Texas*, da fe de la vacuidad que define el espíritu decadente del individuo contemporáneo. Es por eso que en esta película destaca la indeterminación espacial provocada por la presencia de los *no-lugares*, espacios efímeros, símbolos del desarraigo, pero ante todo, espacios carentes de cualquier clausura simbólica (cafeterías, carreteras, moteles, aeropuertos,...) que definen a unos personajes incompletos (2). Así lo entiende Palazón Meseguer (2000:62), al señalar que “la falta de un entorno estable permite que los personajes no estén atados a un espacio

fijo y que puedan así desplazarse de unos lugares a otros, en la idea de viaje y movimiento que impregna todo el cine de Wenders”. Estos lugares carentes de humanidad, símbolos de la pérdida de capacidad narrativa que azota a Occidente, aparecen articulados, básicamente, en cuatro espacios clave: el desierto, París, Texas, el *peep-show* y el hotel.

El desierto, además de aparecer como cliché, puesto que se trata de un paisaje reconociblemente americano, se presenta como lugar de renacimiento. De hecho, la propia película es la historia de un reinicio. Pero el desierto también se presenta como contraposición a Los Angeles. Este paralelismo se establece visualmente entre el espacio desarraigado que representa el desierto y que retrata simbólicamente a Travis y la sociedad civilizada de Los Angeles, que representa a Walt. Por tanto, en *París, Texas*, los espacios, aparte de representar a los personajes, se definen por oposición. Pero esta contraposición desierto-hogar es solo aparente debido a que el único lugar representado como símbolo de la estabilidad familiar, la casa de Walt y su mujer, está situada junto a una autopista y un aeropuerto, otros *no-lugares*. Por ello, esta estabilidad familiar no es



Travis y su hijo Hunter, se disponen a emprender la búsqueda de Jane, la madre de Hunter.

real; de hecho, se verá truncada cuando se produzca la ausencia de Hunter.

Además, el desierto presenta connotaciones de desarraigo, metáfora que sirve para definir la vacuidad de la existencia de un hombre sin familia y sin palabra. En la sociedad actual en la que los ideales son aniquilados por la inexistencia de utopías, no es casualidad que sea el desierto, precisamente, el espacio que también para Gilles Lipovetsky (3) mejor representa el sinsentido de la vida y la incomunicación que sufre el hombre occidental.

París, Texas, es otro escenario vital del filme. Representación del origen y el pasado, esta idea se visualiza claramente en uno de los pasajes de la película en la que los dos hermanos, Walt y Travis, mantienen la siguiente conversación:

Travis: Ahora me acuerdo.

Walt: ¿De qué?

Travis: De por qué compré esa tierra.

Walt: ¿Por qué?

Travis: Mamá me contó una vez que ese fue el primer sitio donde ella y papá hicieron el amor.

Walt: En París, Texas.

Travis: Sí.

Walt: ¿Te lo contó ella?

Travis: Sí. Y pensé que fue allí donde yo empecé. Yo, Travis Cleave Henderson. Me pusieron ese nombre y... empecé allí.

Efectivamente, París, Texas se configura como espacio-tiempo mítico, puesto que hacia allí se dirige el personaje protagonista en busca de su origen. Es la parcela que Travis compró por correo y en la que pretendía establecer su caravana para fundar un hogar con su familia. Se trata, como ya apuntamos, de la búsqueda del origen desde el punto de vista del relato —recuperación de la narración fil-



En el peep-show, Travis se enfrenta a su pasado.

mica clásica— y desde la perspectiva de la historia —búsqueda de Jane, la madre—.

El propio título de la película —*París, Texas*— ya alude a ese origen, al mismo tiempo que plantea el binomio EE.UU.-Europa, con el que tanto ha jugado Wenders en su cinematografía. Mientras que EE.UU. representaría el país de los sueños —aun así, el protagonista se siente alienado en él—, Europa se manifiesta, como apunta Marzabal (1998:99), como “un mundo cubierto de nombres y discursos”, definido como el origen durante toda la película —de hecho la madre de Hunter es europea—.

Pero, París, Texas, es también la representación de la circularidad que caracterizará al viaje de Travis en la búsqueda de su propia identidad: parte de París, Texas; posteriormente, su hermano lo traslada a Los Angeles; finalmente, vuelve a Texas, concretamente a Houston —se cierra la circularidad—, donde entrega a Hunter a su madre. Es el regreso al punto de partida de la historia.

El *peep-show*, la cabina en la que Travis y Jane se reencuentran, es otro espacio fundamental porque todas sus implicaciones dramáticas y narrativas se relacionan con la imposibilidad del decir. Es interesante percibir cómo esta dificultad de adquirir la palabra se articula en el plano visual mediante una barrera física que se interpone entre los dos personajes: el cristal del *peep-show*. Es en este espacio en el que Travis se enfrenta a Jane asumiendo, por primera vez en la película, su pasado, lo que le permite recobrar su rol paterno y su identidad como sujeto. De hecho, la recuperación de su identidad en la historia se produce a partir de la adopción de la palabra. Pero no se trata de cualquier palabra, sino de la simbólica, aquella que le permite el retorno al pasado. Por eso, las primeras palabras que pronuncia Travis son: “¿puedo contarte una cosa?”.

Finalmente, el último de los *no-lugares* representados es el hotel, espacio de encuentro entre la madre y el hijo que evidencia la vuelta al origen y la circularidad que caracteriza al relato, instaurándose de este modo su orden. Este espacio simboliza la materialización de la maternidad, que hasta enton-

ces se había presentado como negada, pues no solo Travis ha de asumir su función paterna para hallar su identidad como sujeto, sino también Jane, la madre ausente (4). Sólo habiendo restaurado el estado inicial de las cosas mediante la recuperación de la palabra simbólica, Travis se encuentra a sí mismo como un ser liberado, capaz de iniciar una nueva vida.

Reconstrucción del relato vital y posibilidad de un reinicio

La idea que plantea *París, Texas* —a modo de conclusión a raíz de la búsqueda del *yo*, la vuelta al origen y de la instauración del orden familiar— es la posibilidad de un nuevo comienzo. A esta idea se refería Barrios Casares (2003:34), cuando planteaba que ante el surgimiento del nuevo individuo sin Historia, existía la posibilidad de un nuevo inicio: “aprender a contar con esa precariedad sin menosprecio ni anhelo de redención es recobrar el poder de reinventar la realidad”. Aunque quizá, para ello,



Reencuentro entre Hunter y su madre (Jane). Vuelta al origen y circularidad del relato

haya antes que reconstruir las piezas que conforman nuestro propio puzzle vital. Es posible que esta última reflexión nos haga poder responder con acierto a la pregunta que en contadas ocasiones se ha formulado este nuevo ser que habita el escenario posmoderno: ¿por qué necesitamos historias?. La respuesta ahora parece clara: para dotar de sentido a nuestra propia existencia.

Travis, ese hombre posmoderno que refleja en *París, Texas* Wim Wenders, ha aprendido del valor de la palabra para retomar su propia historia y comenzar de nuevo. Ahora sabe que es la posibilidad de reconstruir su propio relato vital la que legitima su existencia y le configura como sujeto y ahí, precisamente, reside la clave de su definición como ser y la posibilidad de su proyección de futuro.

NOTAS

(1) En *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974), Philip le confiesa a su amiga Edda: “Tomar fotos es una especie de prueba. Esperando a que una foto aparezca me he sentido a veces extrañamente mal. No puedo esperar a comparar la foto con la realidad. Pero las fotos nunca coinciden con la realidad”.

(2) “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, rela-

cional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí definida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales”. (AUGÉ 2001:83).

(3) “En este tiempo en que las formas de aniquilación adquieren dimensiones planetarias, el desierto, fin y medio de la civilización, designa esa figura *trágica* que la modernidad prefiere la reflexión metafísica sobre la nada. El desierto gana, en él leemos la amenaza absoluta, el poder de lo negativo, el símbolo del trabajo mortífero de los tiempos modernos hasta su término apocalíptico”. (LIPOVETSKY 1983:34).

(4) “Buscar la *imagen esencial* (...). Ése es el sentido de la imagen de la madre. El *momento de la sensación verdadera* en el que las cosas, fuera de las conexiones a la totalidad, vuelven a ser mágicas y cercanas”. (MARZÁBAL 1998: 101).

Bibliografía

AUGÉ, Marc. 2001. *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona.

BARRIOS CASARES, Manuel. 2003. *Pobreza de experiencia y narración. Un paseo por los alrededores de Walter Benjamin*. En *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. N° 50. Editorial Archipiélago. Barcelona.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1998. Occidente. Lo transparente y lo siniestro. En *Trama y Fondo*. N°4. Ediciones de la Mirada. Valencia.

LIPOVETSKY, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Barcelona.

MARZABAL, Iñigo. 1998. *Wim Wenders*. Ed. Cátedra. Madrid.

PALAZÓN MESEGUER, Alfonso. 2000. *Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático*. Ediciones de la Mirada. Valencia.

Filmografía completa de Wim Wenders

Summer in the city (1970)

El miedo del portero al penalti (Die angst des tormanns beim elfmeter, 1971)

La letra escarlata (Der scharlachrote buchstabe, 1972)

Alicia en las ciudades (Alice in den staedten, 1974)

Falso movimiento (Falsche Bewegung, 1974)

En el curso del tiempo (Im lauf der zeit, 1975)

El amigo americano (Der amerikanische freund, 1977)

Relámpago sobre el agua (Lightning over water, 1980)

El estado de las cosas (Der stand der dinge, 1982)

El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)

Paris, Texas (1984)

Tokio-Ga (1985)

El cielo sobre Berlín (Der himmel uber Berlin, 1987)

Hasta el fin del mundo (Bis ans ende der welt, 1991)

¡Tan lejos, tan cerca! (In weiter ferne, so nah!, 1993)

Lisboa story (Lisbon story, 1993)

Más allá de las nubes (Par delà les nuages, 1995)

The Gebrüder Skaladanowsky (1996)

El final de la violencia (The end of violence, 1997)

Buena Vista Social Club (1998)

El hotel del millón de dólares (The Million Dollar Hotel, 1998)

Tierra de abundancia (Land of plenty, 2004)

Don't come knocking (2005)

Palermo Shooting (2008)