

París, Texas

Desolación, amor imposible y paisaje contemporáneo

Además de sociólogo, profesor-investigador de FLACSO y autor de varios ensayos sobre asuntos sociales y políticos, Manuel Antonio Garretón es también un disciplinado cinéfilo. Tuvo la oportunidad de ver en el extranjero una versión no mutilada de París, Texas y aceptó escribir especialmente para Enfoque el siguiente análisis.

Un hombre desaparece luego de dejar su hogar. Varios años después reencuentra a su hijo, cuyo cuidado la madre encomendó al hermano del padre. El hombre emprende la búsqueda de la madre, la encuentra y la reúne definitivamente con el hijo.

He aquí una historia convencional, casi banal. En manos de los triunfadores americanos de los premios Oscar se habría transformado en un intrascendente drama intimista y psicologista al estilo de *Gente como uno* o *La fuerza del cariño*, por citar dos ejemplos. En manos de Wim Wenders, en cambio, la historia da origen a una desgarradora reflexión sobre la condición humana, el amor imposible y la civilización actual. Todo ello en un lenguaje estrictamente cinematográfico, porque incluso en las pocas escenas en que pareciera predominar el discurso o la expresión literaria (por ejemplo, la prédica enloquecida del profeta callejero sobre un puente de autopistas anunciando la destrucción de la civilización, que no aparece en la versión que llegó a Chile, o el largo relato de Travis, el protagonista, sobre la ruptura con su mujer), la fuerza de las imágenes es tal que, sin ellas, el diálogo perdería importancia.

Hemos insinuado que *París, Texas* se mueve en tres ejes. Uno, de corte más filosófico antropológico, es el

tema de la condición humana. Otro, más psicológico, concierne al amor y también a la paternidad y relaciones personales. El tercero se plantea en un contexto más histórico y apunta a la civilización contemporánea, especialmente a la sociedad norteamericana. Pero la potencialidad y riqueza de la obra radican, por un lado, en la interacción indisoluble entre estos tres ejes a través de la narración y la imagen, de modo que ninguno se sostendría sin el otro, y, por otro lado, en el carácter abierto y hasta ambiguo con que estos tres ejes están desa-

rrollados, sin caer en visiones unilaterales o en tesis definitivas o cerradas. Hay, así, un amplio campo interpretativo abierto al espectador, donde la única condición para "entrar" en la película y ser absorbido por ella es la "compasión" o la "emoción" iniciales. Sin ellas es posible que el filme sea considerado largo, "lento" y hasta aburrido. Hay películas que pueden transformarse en una experiencia emocional profunda o que pueden dejar frío y fuera a quien la ve. *París, Texas* pareciera ser una de ellas.

La reflexión sobre la condición humana -desde-el -amor-y- en-la-civilización-actual se hace aquí no como la podría hacer Bergman, en relación con lo Absoluto, o algunos de los grandes directores italianos, en los que el drama personal se inserta en las fuerzas de la historia, sino en torno a la soledad irreductible de la per-

Escenas cortadas de **París, Texas**

Es de ordinaria ocurrencia que en los mecanismos de distribución las copias de las películas sean mutiladas por razones de auto-censura o con la intención de acomodarlas a un metraje que los distribuidores estimen como más comercial. Probablemente con esta última finalidad fueron suprimidas tres importantes escenas de *París, Texas*.

1.- Walt encuentra a Travis en el desierto y lo convence de regresar por avión. Ambos se embarcan, pero la nave debe detenerse ante la resistencia que opone Travis a volar. Los hermanos descienden, con la manifiesta irritación de Walt.

2.- Travis, ya establecido en la casa de Walt, sale a caminar por las calles de Los Angeles. En su trayecto encuentra a un hombre (interpretado por Tom Farrell) que, desde un puente, vocifera un discurso apocalíptico, lleno de imprecaciones, pero también de cierta terrible lógica.

3.- En Houston, Travis y Hunter han seguido a Jane hasta la sórdida fachada del "peep show". Travis ingresa subrepticamente al salón principal, donde divisa a Jane acodada en el mesón. Cuando se acerca a ella es interceptado por un empleado de aspecto ruñanesco que lo expulsa del lugar. Jane no alcanza a darse cuenta de la presencia de Travis.(J.R.)



Nastassja Kinski en *París, Texas*

sona. Vale la pena comparar aquí la primera con la última escena del filme.

En la primera escena se nos muestra la inmensidad del desierto, en el que poco a poco se distinguen un hombre y un águila como únicos signos de vida y como metáforas de la desolación imperante. Es un hombre con el "rostro devastado" (diría Marguerite Duras), con la mirada perdida, con zapatos y ropas destruidas y, sin embargo, con la voluntad de seguir caminando en una dirección desconocida. Ese hombre no tiene identidad, no es capaz de hablar, no reconoce ni sabe quién es, pero no está enfermo ni física ni mentalmente. Cuando un poco más adelante un desconocido o su hermano intenten ayudarlo, buscará escapar y seguir su camino solitario. La sensación de un desamparo que nadie puede socorrer es total.

En la última escena se nos muestra el mismo hombre, Travis, quien, integrado ya a la civilización, luego de haber realizado "algo", parte sin destino claro y nuevamente solo. Su rostro se perfila tranquilo y hay el esbozo de una sonrisa ambigua entre sa-

tisfecha e infinitamente triste. Va en un vehículo y se reflejan las luces de las rutas: de la soledad del desierto a la soledad del mundo desarrollado contemporáneo. Se trata ya no de un cuasi hombre abandonado, sino de un hombre que ha redescubierto su identidad, una soledad humanizada, pero soledad irreductible al fin. Para quienes gustan del cine antológico estas dos escenas contrapuestas recuerdan, como alguien ha señalado, las clásicas primera y última escena de los *westerns*: acercándose a la civilización desde la lejanía, el héroe descubre el pueblo donde tendrá que cumplir su misión; al final, cumplida la misión, volverá a perderse en la lejanía.

¿Cómo se pierde y se recupera la identidad humana? ¿Cómo se humaniza la soledad aunque sea imposible derrotarla? Para Wenders pareciera que la identidad y el habla se pierden cuando se pierde el amor. Las rupturas y las separaciones entre los seres que se han amado se asemejan a las muertes, son —alguien lo ha dicho— símbolos y preámbulos de ella, pedazos de muerte que nos acompañan para siempre. Ya se nos dirá, en forma

ambigua y opaca, en qué consistió esa ruptura y esa muerte adelantada. Lo cierto es que Travis recorre por años y años el desierto sin contacto humano, sin lenguaje, sin poder nombrarse. Hay una soledad inhumana y destructora, que aniquila, que reduce los seres a la nada.

La reconstitución de la identidad y la humanización de la soledad es buscada por Travis en un primer momento en forma metafísica. Se trata de volver al lugar donde fue concebido, a sus orígenes, a sus raíces. Pero éste es un lugar mítico: unas tierras perdidas en Texas que tenían el nombre mágico de París. Ahí le contaron que fue concebido, ahí comenzó el drama. Por correspondencia, compró en los años de abandono unos terrenos en esa localidad y quiere obsesivamente ir hacia allá a encontrar quien sabe qué verdad sobre sí mismo y su existencia. Ahí su padre "inventaba" a su madre, transformándola de ser corriente en ser extraordinario, pero el chiste de la confusión entre los dos París la fue destruyendo. París es el lugar donde "comenzó todo", pero es también el lugar del mito de la concepción, de

la fantasía sin historia. Encontrar ahí la identidad y la explicación de la vida es, como la confusión entre los dos París, un autoengaño. Esa búsqueda casi animal de la identidad se refuerza con otra metáfora: Travis tiene que apegarse instintivamente a la tierra. En una escena que tampoco fue vista en Chile, el protagonista obliga a su hermano, que lo ha encontrado en el desierto, a que se bajen del avión en que él quiere llevarlo a casa, porque "¿Cómo? ¿abandonar la tierra?" Por eso su obsesión con los zapatos y las botas y su afán de lustrarlos y limpiarlos: lo único sólido, lo único seguro es la tierra por donde caminamos. Para nunca desprenderse de la inmensidad de la tierra, para abarcarla en una mirada, Travis andará siempre con sus anteojos de larga vista, abrazando todo el movimiento y los confines. Para comprender la tierra y sus orígenes, será su hijo quien le explicará la forma en que esta masa se desprendió para convertirse en el hábitat humano. Pero no hay reconstitución de identidad y humanización en una vuelta mítica a las raíces, ni es reproduciendo la fantasía de la concepción que el ser humano se reencuentra y afirma como tal. Eso es una aventura sin destino que reproduce la condición inicial, la soledad desamparada del desierto que marca indeleblemente la existencia. Para salir de ella es necesario una pasión, el rescate de algo que en algún momento se rompió y dejó al hombre a la deriva consigo mismo (el trineo arrancado en la infancia en *Citizen Kane*): es decir, la acción y la relación humanas. La identidad, el nombre y el lenguaje, la "dignidad" dirá Travis, se encuentran en un acto que supere la muerte ocasionada por la ruptura y la separación, en la reconstitución siempre parcial, siempre desgarrada, siempre inacabada de lo destruido.

Aquí Wenders introduce un tema absolutamente tradicional para mostrar el camino de la humanización y la reconstitución de la identidad: la paternidad. Es a través de la paternidad, biológica sí, pero sobre todo como relación reconquistada y reeducada, que Travis vuelve al reino de este mundo y se hace "ser humano"; es en un diálogo con su hijo que se redescubre, que rescata su pasado y

se afirma en su "dignidad". Pero una vez recuperada su integridad, el sino trágico sigue siendo la soledad: no hay plenitud posible de la obra, de la pasión, si ese hijo no vuelve a encontrarse con su madre. Y el amor a que alude Wenders, que como veremos es el segundo eje de la película, impide un reencuentro entre Travis y la que fue su mujer. Su vida no tiene sentido sin entregar al hijo reencontrado. Esto significa volver a una soledad definitiva, pero humana. No está el *happy end* de un reencuentro familiar. Apelar a él equivaldría a saltarse en forma fácil el drama de la existencia y la soledad. La sonrisa ambigua de Travis al producir el reencuentro de madre e hijo y dejarlos para siempre afirma la idea central: el paso del hombre por la tierra consiste en superar su condición original, el desamparo del desierto, a través de un acto de humanización, de reconstitución de una relación destruida. Pero al hacerlo sólo impide su destrucción personal, sólo "civiliza" y humaniza su desamparo radical. No hay felicidad posible. No se trata de eliminar la soledad, sino que ella no lo elimine a uno (Vargas Llosa sobre la justicia). Este es el drama insuperable de la condición humana. Identidad reconquistada, soledad irreducible ("No pude superar mi soledad" dirá Travis).

Pero esta visión de la existencia como desamparo radical en búsqueda de un arraigo siempre incompleto, no puede entenderse bien sin una referencia al segundo eje de *París, Texas*, desarrollado en un plano más psicológico. Digamos que en general, y excepto en lo que se refiere al tema central de este eje, que es el amor y que está tratado en forma esencial, los motivos propiamente psicológicos del filme son los que acusan mayor debilidad. Pareciera que Wenders hubiera decidido pagar el precio de esta debilidad para resaltar más los aspectos ligados en mayor medida a la reflexión sobre la condición humana. Así, puede criticarse la relativa ingenuidad con que se nos presenta el personaje del hijo, Hunter, que aparece demasiado perfecto y sabio en sus reacciones, al margen de las contradicciones de su edad y situación; los niños reales son más complejos e impredecibles en sus

reacciones. También hay un despacho fácil al priorizar la paternidad y maternidad biológicas sobre la adoptiva; no logra apreciarse bien la dimensión trágica que el reencuentro de Travis con su hijo tiene para su hermano y su mujer, quienes cuidaron del niño por años y constituyeron con él una verdadera familia. Desde una perspectiva distinta, puede criticarse también la sensibilidad demasiado masculina en todo el tratamiento del problema. El hombre es el actor central que todo lo resuelve y la mujer es siempre efecto de sus acciones y decisiones: el punto de vista de Jane, la ex esposa de Travis, queda de algún modo en la penumbra. Asimismo, resulta demasiado fácil la aceptación de Hunter de la decisión de restituirlo a su madre y de dejarlo nuevamente para siempre. Sin duda hay aquí insuficiencias y desconocimiento de algunas reacciones básicas del comportamiento. No sabemos si hubo en Wim Wenders una opción consciente en orden a sacrificar esa dimensión por cuanto la profundización de estos aspectos lo habría sacado de la línea gruesa de su película, que es la que lo diferencia de cintas más convencionales y quizás más acertadas en sus rasgos psicológicos.

Porque la centralidad de este eje radica en el tema del amor. Pero se trata de una visión del amor que es inseparable de la reflexión ya indicada sobre la soledad humana. ¿De qué amor se trata? No existe aquí ni el triángulo sentimental, ni la historia del amor no correspondido ni del amor traicionado, ni del que se desgastó por el deterioro cotidiano. Es la historia del amor imposible. De aquél que por su fuerza, su profundidad, su complejidad, sus ansias de totalidad, su radicalidad (recordemos los versos de la *Canción desesperada*, de Neruda) no tiene espacio ni puede ser realizado en esta tierra. Es ese amor que necesariamente termina autodestruido y destruyendo a quienes se aman ("Quizás si hay otra vida, Guyneviere, sin estas ataduras, podremos amarnos libremente", *Excalibur*). Hay aquí un componente, tal vez metafísico, que nos reenvía al primer eje, una visión esencial y trágica de la relación amorosa: ella conlleva su propia destrucción.

¿Cómo se nos cuenta este amor?

A través de una escena de antología, tan poderosa como torturada. Recordemos que Travis fue encontrado en el desierto por su hermano y que desde la casa de éste emprende la reconquista de la paternidad de su hijo. Restituida esta relación, padre e hijo parten en busca de la madre, Jane. Esta trabaja en Houston, en un "peep show", especie de hotel de citas donde los hombres solitarios van a unos cuartos en que una mujer aparece tras un vidrio a través del cual ella no puede ver al cliente pero sí el reflejo de su propia imagen. El cliente, en cambio, sí puede observarla y comunicarse con ella por medio de un citófono. A través de él pueden conversar y el cliente solicitarle que le escuche, le hable, le haga alguna exhibición. Pero jamás puede establecerse contacto físico entre ellos, pues a las "enfermeras" les está estrictamente prohibido.

Travis y su hijo han descubierto el lugar donde Jane trabaja y el padre vuelve al sitio —esta vez solo— para hablar con ella. En la escena que aludimos se nos hará el relato de este amor imposible con un largo monólogo de Travis, desgarrador y distante a

la vez, y con la breve y angustiada respuesta de Jane.

La anécdota es simple: dos seres de diferente madurez se amaron "tan intensamente que todo lo que hacían se convertía en aventura"; pero el amor de él llegó a ser tan avasallador, "celoso de la ausencia de celos de ella", que se transformó para ella en prisión. Más allá de toda cotidianeidad, él se entregó a su desesperación. Hasta que nació un hijo y él intentó la recomposición de su relación familiar. Pero, ahora fue ella la que se sintió sin espacio y fue alejándose progresivamente. Los celos de esa distancia como en el *Poema 10* de Neruda, volvieron a hundir a Travis en la desesperación. En esta relación atormentada, un accidente casual llevó a madre e hijo a dejar la casa y, al volver, se enteraron que Travis la había abandonado para siempre, empezando su travesía por el desierto. Ella dirá que entregó su hijo a sus cuñados por cuanto no podía darle lo que necesitaba ni convertirlo en el instrumento para llenar su vacío. Desde entonces, en su trabajo en el "peep show", todas las voces y pasos de hombres "eran siempre los tuvos". Travis le dirá fi-

nalmente que pase a recoger al niño y él se alejará definitivamente. No hay más detalles.

Tan importante como el diálogo es la escenificación de este encuentro y de este amor sin destino. Ella, en su "tenida de trabajo", frente al espejo que le devuelve su imagen y su llanto, sin poder ver a Travis excepto por unos segundos en que apaga la luz y se aferra dramáticamente con sus brazos al vidrio donde se reflejan su pelo y su silueta, confundidos en un cuerpo con el rostro de Travis. El, excepto en ese momento, de espaldas para no verla, al otro lado del vidrio que los separa, hablando lentamente por el citófono. La escena reproduce materialmente la distancia definitiva que separó a estos dos seres y es una metáfora y un resumen de lo que fue su historia de amor. No hay contacto directo o ternura, discurso o explicación que puedan rescatar una relación imposible. El amor está ahí, vivo, después de tantos años, muertes y desiertos. Y sin embargo no tiene espacio de redención ni destino, simplemente "no puede ser". La historia y la imagen reproducen el drama de la existencia humana.



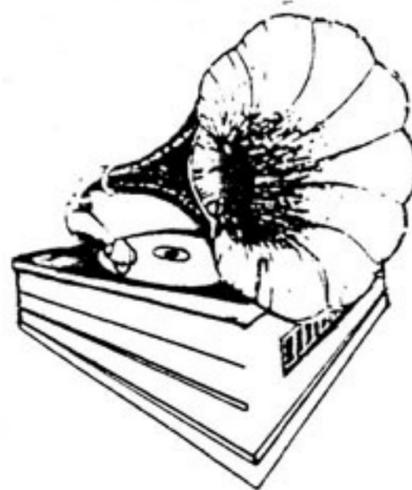
CENTRO DE PRODUCCION

Cine-Video
Spots publicitarios
Documentales
Argumentales
Animaciones

Barros Borgoño 357

Teléfonos: 2251960 - 41724

Centro de Investigaciones en Tecnología del Sonido



GRABACIONES:
MUSICA
PUBLICIDAD

SONORIZACION DE VIDEOS Y DIAPORAMAS

CONDELL 105 OFICINA 1 TELEFONO: 2516224
PROVIDENCIA-SANTIAGO.

Soledad y amor imposible se encarnan en una determinada manera de organizar las relaciones humanas, en un mundo concreto, en una civilización específica, aunque no se reduzcan a ellos. Este es el tercer eje de *París, Texas*. Se trata de la civilización y la sociedad norteamericana como epítomes del mundo contemporáneo. La visión de Wenders es aquí, como se ha dicho, a la vez deslumbrada y aterrada y se transmite sólo por imágenes. No hay reflexiones de los personajes sobre la sociedad en que viven, excepto el sermón apocalíptico del predicador, encima de la autopista, condenando las locas carreras sin sentido y sin lazos entre los hombres (esto tiene algo de la incoherencia del discurso del loco sobre una estatua célebre de Roma en *Nostalgia*, de Tarkowski, algo del discurso sobre los seres solitarios de Nueva York en *Midnight Cowboy*, de Schlessinger). Fuera de esa escena, que rompe el discurso cinematográfico, aunque no la continuidad temática, la civilización está presentada sólo a través de pinceladas, tal como un paisaje. Se trata de un mundo en permanente fluidez y movimiento, se suceden las escenas

de autorrutas, que se cruzan y se desencuentran, colmadas de vehículos, de trenes en una y otra dirección, de aeropuertos con ruidos ensordecedores. Todo ello nos habla de la precariedad de los contactos y relaciones humanas. Las ciudades y pueblos son una aglomeración de grandes edificios, donde nunca se ven las personas, excepto algún solitario caminando contra el viento. Mundo anónimo, sin gente, en que todo parece deshacerse en un tráfigo incontenible. Y si bien se ha salido —recordemos las escenas primera y última— del desierto de polvo y roca presentado al comienzo, la civilización y la ciudad que la resume son igualmente un desierto de cemento y luces, donde no hay comunicación que elimine la soledad (*El eclipse*, de Antonioni).

Esta deshumanización contemporánea no hace sino reforzar los dos ejes anteriores y contextualizarlos históricamente, sin que haya propiamente reflexión sociológica, sino más bien, anonadamiento ante lo tecnológico (los juegos del niño y su dormitorio recuerdan permanentemente el mundo de las aventuras espaciales). En este contexto el tema de la comu-

nicación me parece clave. No sólo por la confusión de origen de los dos París, que impidió el encuentro de los padres de Travis y que descarrió su encuentro consigo mismo, comunicándolo “desde la raíz”, sino por el conjunto de otros elementos, que hemos indicado, del paisaje con que se nos presenta la sociedad contempo-norteamericana. Además, es sintomático que Travis sólo pueda comunicarse a través de la mediación tecnológica: consigo mismo, a través del cine, pues redescubre su amor en la reproducción de las escenas filmadas en épocas de felicidad; con su hijo, a través de la grabadora que usa para contarle las que eran sus expectativas al encontrarlo y por qué lo entregará a su madre y él se irá; con Jane, a través del citófono del “peep show”. No hay comunicación directa entre los seres de esta civilización, no pueden hablarse sin instrumentos que a la vez los distancien. En este sentido, me parece que la escena del “peep show” adquiere una dimensión metafórica grandiosa. Vivimos una civilización en que la comunicación, el oír y el hablar, son pecado y pertenecen al mundo de la clandestinidad. La “perversión” desde el punto de vista de la sociedad es la comunicación y por eso se hace a escondidas. Esos lugares, donde se mezcla el voyeurismo con la triste búsqueda de consuelo y comunicación, son vistos a la vez como instancias que la sociedad condena y oculta y como espacios que los seres humanos construyen para encontrar compañía, libertad de hablar y escuchar o, como en el caso de Travis, la verdad de la vida, elementos todos que esa misma sociedad excluye.

Creo, en síntesis, que *París, Texas* puede verse como una permanente ida y venida, de imagen y narración, entre el drama de la soledad humana, el amor irrealizable y la incomunicabilidad radical de la sociedad contemporánea, donde prácticamente todos los elementos pertenecen a la vez a estos tres ejes. Creo también que la percepción de la película se hace difícil si no hay una “emoción” inicial que identifique o comprometa al espectador con la pasión de Travis, con su tránsito desde la desolación salvaje a la soledad civilizada.

Manuel Antonio Garretón M.
Santiago, invierno de 1985.

LEO KOCKING
PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS LTDA.