

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
El viajero que huye

Autor/es:
Pelaez Paz, Andrés

Citar como:
Pelaez Paz, A. (1992). El viajero que huye. Vértigo. Revista de cine. (2):27-32.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42919>

Copyright: Todos los derechos reservados.
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





EL VIAJERO QUE HUYE

(UNA LECTURA DE **PARIS, TEXAS**)

ANDRES PELAEZ PAZ

A Mercedes, siempre.

Búsqueda de la personalidad, recuperación del tiempo perdido, conocimiento de uno mismo: soledad y viaje. Soledad dolorosamente aceptada y viaje para descubrir y conocer: huída. Esta lectura se deriva del tipo de relaciones que establecen los personajes del film con los espacios vitales en los que se inserta el movimiento del viaje. Un film donde se esboza la angustia del vacío: atravesar el espejo y volver al origen para descubrir que la arena del tiempo ha tapado nuestras huellas.

Así, el espacio como metáfora o la metáfora del espacio: figura retórica en la que el espacio se utiliza con un sentido distinto del propio, por analogía. El espacio, convertido en metáfora, sustituye y compara, integrándose orgánicamente en la narración y adquiriendo una singular importancia: el espacio crea la acción.

1. UN LUGAR EN EL MAPA: PARIS, TEXAS.

Todo film es una mercancía identificable por un signo: su título. Pero, sin duda, este signo mercantil es también parte del texto, está integrado en él. Y en este caso, de manera muy rica, de plural significado. Todos los espacios articulados en la narración están sugeridos en ese PARIS, TEXAS identificador, señalizador del comienzo. (1)

Se establece de esta forma, una relación espacial múltiple entre PARIS y TEXAS, que adopta la siguiente configuración:

París es una localidad situada en Texas. Es un lugar desierto, que está especificado en el texto de muchas maneras: por una fotografía que Travis enseña a su hermano Walt, por estar localizado en un mapa del Estado de Texas, por un diálogo, en definitiva, que lo señala con una especial significación:

-TRAVIS: Ahora me acuerdo.

-WALT: ¿De qué?

-TRAVIS: De por qué compré esta 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 fué allí donde yo empecé. Yo, Travis Cleave Henderson. Me pusieron ese nombre y... empecé allí.

-WALT: En París, Texas.

-TRAVIS: Sí.

Travis deambula impulsado por el compulsivo deseo de llegar a la parcela que compró en París, Texas.

Aquí se presentan dos premisas generadoras del relato: la búsqueda del **origen** y la importancia del **pasado** (en un texto en el que el pasado late permanentemente). (2)

París está también en Europa y Texas está en América. Esta confrontación Europa/América nos interesa en cuanto que encierra referencias permanentes en el texto-Wenders a una cierta fascinación por el western como género del tránsito viajero y de los grandes espacios míticos (3). En definitiva, por la escritura clásica.

A su vez, la imagen de América tiene una correspondencia iconográfica en esos televisores continuamente encendidos, en esa diligencia de neón que aparece en un momento determinado del film, en la Estatua de la Libertad dibujada en la fachada del edificio donde se ubica el «peep-show» de Jane, su mujer.

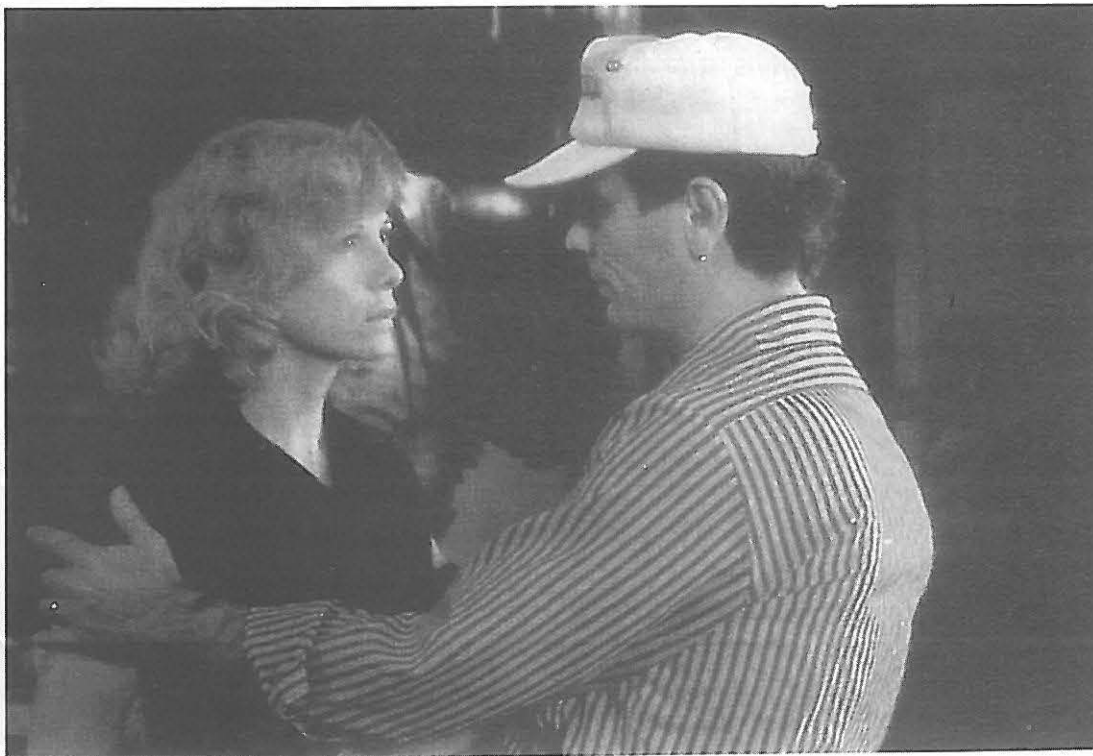
Frente a América está la Europa representada en París (pero podría haber sido cualquier otra ciudad)(4), en la búsqueda del

(1) El título nos remite a las señales de tráfico, no sólo por una primaria asociación de ideas, sino icónicamente, literalmente, en el fotograma.

(2) Late, como se verá, como una herida dolorosa.

(3) Dice Wenders: «América es un mito, un país imaginario en el que se proyecta lo que no se puede encontrar en el nuestro. Los americanos han colonizado nuestro inconsciente.» En TASSONE, Aldo: «Wim Wenders. Final del itinerario americano», en Dirigido por... n.º 121, enero, 1985, pp. 10-11.

(4) Dice Wenders: «Encontré 22 ciudades que se llaman París en EE.UU. (...) Encontré 16 Berlín. Lo hice con todas las ciudades europeas.» en «A través del espejo, Entrevista con Wim Wenders», Press Book, Musidora, 1985, p. 9



Aurora Clement y
Dean Stockwell



Natassja Kinski

(5) La tensión de la consecuencia, del desarraigo; e, incluso, del exilio interior (...).» (FERNANDEZ-SANTOS, Angel: **Más allá del Oeste**, El País, Madrid, 1988, p. 80

(6) Wenders: "Quedó claro que en ese título se podría encerrar toda nuestra historia. No había otro título que pareciera más completo, ni más sencillo." *ibíd.*, p. 10

pasado, en la Historia...

-WALT: O sea, que es posible que te concibieran allí. Puede que tengas razón, Travis.

-TRAVIS: Papá siempre bromeaba sobre ello.

-WALT: ¿Cuál es la broma?

-TRAVIS: Siempre presentaba a mamá como a la chica que conoció en París. Entonces esperaba unos segundos antes de decir Texas, hasta que todo el mundo... esperaba a decir Texas hasta después de que todos pensaran que se refería al París de Francia. Siempre se reía mucho de eso.

Nos interesa, por tanto, esa Europa del origen frente a la América joven, sin espesor histórico, pero con una cultura de enorme penetración en la vieja Europa, que es mirada con una fascinación que los directores norteamericanos no son capaces de sentir. (5)

Desde París hasta Texas, por lo tanto, el referente del trayecto, pero no sólo el itinerario como espacio de un recorrido, sino como espacio de una transformación y, en primera instancia, como estructura de relato. Un espacio, así, tan metafórico como real.

Todos los espacios quedan nombrados: París, Texas. (6)

2. EL ESPACIO VACIO: EL DESIERTO, LA MUERTE.

En un desierto, en los límites entre México y Texas, aparece el fantasma de un hombre. Un hombre que camina como un autómatas, en estado catatónico, en un paisaje vacío.

Veamos la sucesión de planos:

1. Plano aéreo sobre las montañas de un desierto. Un hombre anda a lo lejos.

2. Plano de un águila que se posa en un montículo.

3. Plano general del desierto. La mancha oscura, que es el hombre, se detiene en medio de ese páramo, en el centro de la imagen.

4. Plano medio de un hombre sucio, sin gesto facial, barbado. Hace ademán de beber de una garrafa. Vuelve su cabeza hacia su derecha y **mira fuera de campo**.

5. Plano general próximo, en contrapicado del águila, posada sobre una roca montañosa, que **mira al hombre**.

6. Plano medio del hombre que bebe.

7. Plano detalle de las manos del hombre que cierra la garrafa.

8. Plano medio del hombre inmóvil.

9. Plano general del desierto. El hombre entra en campo y se aleja.

Para hablar de la construcción de un espacio hay que hablar de la mirada que lo crea. Sólo hay dos miradas: la de un pájaro y la de un hombre. Hay algo diabólico en esa mirada entre hombre y animal. La mirada de

un pájaro carece de razón, de comprensión humana; la mirada de este hombre es la de un vagabundo, la de alguien que viene del país de los muertos. Es espacio creado es un **espacio vacío**, literalmente, **desierto**. El desierto, dato curioso y significativo, se llama « El cementerio de la muerte».

Por otro lado, el hombre que aparece no habla, no recuerda, no duerme. Palabra, memoria y sueño son tres atributos que configuran al hombre.

-DOCTOR: ¿Sabes en qué lado de la frontera estás? ¿Tienes nombre?
(El hombre no contesta)

-DOCTOR: Sí, parece que te han cortado la lengua, a no ser que tengas algo que ocultar, je, je, je.

Un hombre sin nombre, sin estatuto de persona socialmente reconocida.

La falta de palabras(7) y memoria(8) le sitúan en la infancia. Y no podemos olvidar el comportamiento infantil del personaje en toda la película.

La resolución de identificar la soledad, la pérdida de rumbo, el inicio de una nueva vida, con un paraje tan inhóspito y solitario como puede ser un desierto, cumple su función como introducción de las premisas esenciales de la historia. El desierto, en todo caso, está vinculado siempre a la liberación o detención del tiempo.

Y el western, pero como referencia invertida. Si el paisaje del western encarna territorios épicos, topografías legendarias de gran significación (el mito reside allí); si de algún modo, es la tierra prometida, la salvación, la posibilidad de empezar de cero; si se puede tomar como el espacio de los orígenes; nuestro personaje inicia un viaje cuya meta no explícita partiendo, no de un lugar mítico, sino de un lugar mudo, ausente de palabra: un espacio vacío.

3. UN LARGO VIAJE

Los mejores films de Wenders se estructuran en torno a un itinerario. El viaje es, obviamente, un «estado de las cosas» que se transforman, y una estructura (9).

Al mismo tiempo que el viaje lleva a los personajes hacia adelante, se configura un espacio, que es el espacio del desplazamiento, o la «transcripción espacial del proceso de búsqueda de la propia identidad al que son llevados los protagonistas.» (10)

Comienza, entonces, la trayectoria de nuestro hombre del desierto; y comienza con su «resurrección»: un doctor le devuelve a la vida, otorgándole una identidad (Travis) y una relación familiar (tiene un hermano menor en Los Angeles: Walt).



Se nos plantea ya el inicio de un viaje que tendrá su reflejo en los espacios y situaciones representadas:

- La aparición de Walt supone la confrontación de dos espacios concretos que son el trasunto de dos personalidades opuestas: un hombre viene del desierto y otro de la gran ciudad.(11)

- Travis, que ha desaparecido de la clínica de la frontera, vagabundea perdido y obstinado. Los planos de sus apariciones son concretos: paisajes desolados en plano general, sin ser humano a la vista, postes de tendido eléctrico, vías de un tren que huyen en la lejanía... La importancia de esos espacios queda remarcada por la persistencia del encuadre, manteniéndose después de la desaparición de los personajes o de la acción, mostrando una autonomía del espacio frente a las situaciones.

-La incomunicación entre Walt y Travis

(7) In-fans, el que no habla.

(8) El tiempo ausente que no ha existido, la ausencia, el pasado borrado, se conocen como "picnolesia" y en general, se observa una desaparición espontánea de la picnolesia al terminarse la infancia". (VIRILIO, Paul: "Estética de la desaparición". Anagrama, Barcelona, 1988, p. 18)

(9) Aquí también nos referimos al western, "arquetipo del relato itinerante(...)", "razón por la que la americanidad del western es también una manifestación del camino, del tránsito y, en consecuencia, del desarraigo; e, incluso del exilio interior (...)" FERNANDEZ SANTOS, Angel: Más allá del Oeste, El País, Madrid, 1988, p. 80.

(10) COMPANY, Juan M. «Avatares del desplazamiento», *Contracampo*, n.º 21, Abril-Mayo, 1988, pp. 26-31.

(11) A este respecto, la primera aparición de Walt es paradigmática: plano medio, contrapicado, hablando por teléfono, desde los Angeles, con un gran rascacielos al fondo. No importa que el rascacielos sea un cartel publicitario, al contrario, identifica mejor a Walt y se opone más claramente a Travis.

(12) COMPANY, Juan M., *Op. cit.*

(13) «Las fotos y la película son el perpetuo viaje del hombre hacia las cosas» (VIRILIO, Paul; *Op. cit.*).

se resolverá en un plano/contraplano verbal de constante charla de Walt frente a un permanente silencio de Travis. Dicha falta de comunicación procede del conocimiento de la propia identidad que configura a Travis como sujeto, origen de su búsqueda de París. «No es posible la comunicación: la ruta devuelve a los personajes a su estatuto de sujetos vacíos.» (12)

Wenders incide así en una constante del cine moderno: la contemplación pasiva de unos personajes integrados en un espacio que los define (la carretera, el desierto).

Este viaje, a través de un espacio con contadas huellas de civilización, es el camino que conduce a un saber determinado. Es un viaje entre la nada original y los primeros signos de civilización: estaciones de servicio, coches abandonados, cosas inútiles que se incorporan a la naturaleza, un espacio que rechaza al hombre, hostil, incierto.

4. AL OTRO LADO DEL ESPEJO

La significativa estancia de Travis en casa de su hermano Walt, en Los Angeles, cerca de un aeropuerto, con aviones que irrumpen constantemente, observados por Travis con unos prismáticos, es un perfecto contrapunto al espacio desértico del comienzo del film.

Frente a la «nada» inicial del inhóspito desierto y de un Travis desorientado, surge el hogar como lugar de reencuentro con el pasado.

El pasado -ese gran espacio en off- emerge con urgencia de dos formas peculiares: mediante la fotografía y el cine (13), dos

procesos de captación de imágenes y de representación de ese pasado urgente que araña la dramática piel de un presente vacío y que convierten a Travis en un lugar de reflexión. Es la relación de Travis con lo representado lo que establece el proceso de recuperación de la memoria.

El pasado de Travis llena poco a poco los agujeros de su olvido. En este caso, **la imagen** es la urgencia de ese pasado, su espejo. Primero, son las fotos del álbum familiar que Travis enseña a su hijo Hunter: su padre, su madre, él mismo en el ejército. Posteriormente, una película de súper 8 que recuerda unas vacaciones, pasadas y felices.

La película de súper 8 actúa como contraplano temporal de los planos de un Travis que comienza viéndola con una sonrisa y acaba con una mueca dolorida, cuando ve a su mujer Jane en la pantalla: la herida acaba de señalarse.

La imagen aparece como un viaje hacia el referente: la mujer, el hijo, su historia personal.

Las fotografías y el cine de súper 8 nos remiten al pasado, mostrándose como **huellas de la herida**, rastros de la falta.

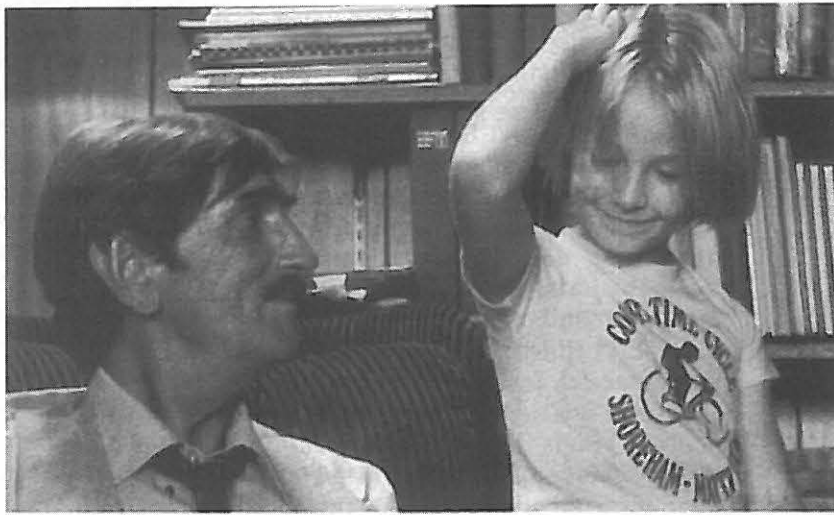
5. FUERA DE CAMPO: EL PASADO, LA HERIDA.

Ese pasado es un gran espacio en off que señala la existencia de algo que no se nos muestra pero que está presente, algo que separa el ahora del antes y que articula y espesa toda la narración. El pasado retorna representado en esa película de súper 8 aunque ha estado siempre presente en el relato.

El pasado es, por lo tanto, **el espacio**



Harry Dean Stanton y
Hunter Garson



de la herida (14), el gran espacio fuera de campo al que se apela continuamente.

Algunos momentos ejemplares en los que se pone en escena este espacio en off serían los que acontecen en el primer tramo del relato:

a) El primer encuentro de Walt y Travis:

-WALT: Estás desconocido. ¿Se puede saber qué diablos te ha pasado?

(Primer plano de Travis que mira al suelo y luego, ostensiblemente, con tristeza, **mira fuera de campo**).

b) Algo más tarde, Walt y Travis en el coche:

-WALT: Trav., ¿te importaría contarme dónde has estado estos últimos cuatro años?

(Plano de Travis que no responde, mueve lentamente la cabeza y **mira fuera de campo**, con dolor).

6. VOCES BAJO LA PIEL

Desde el silencio con que comienza el relato hasta la catarata de palabras del final, desde el espacio desértico al espacio urbano, desde lo abierto a lo cerrado: éste es el itinerario realizado.

Entramos en un lugar especial, un «peep-show», en una ciudad súper urbanizada como Houston («es donde está el Centro Espacial», dice Hunter), con una significativa Estatua de la Libertad pintada sobre su fachada. La gran ciudad. La metrópolis como lugar de lo moderno, es decir: lugar donde lo real se manifiesta como espectáculo («show», «peep-show») y lugar donde se lleva a cabo una ficción y donde la ficción se revela como un dispositivo social (imágenes, salas de espectáculos). Es decir, lugar de espectáculo.

Es ahí, en «espectáculo de mirón» don-

de se va a desarrollar la puesta en escena de la herida a través de la palabra.

Porque en un «peep-show» uno va a mirar, pero también a hablar. Sobre todo a hablar.(15)

La extraordinaria idea de Wenders es haber elegido un lugar donde se habla, con el fin de que sólo se pueda hablar con él y poniendo en escena el miedo a ser visto por el otro.

También es la puesta en escena de la herida por la distancia que separa a Jane de Travis, el pasado del presente (oscuridad/luz; teléfono; imposibilidad de verse mutuamente). Es decir, la imposibilidad del contacto de los cuerpos: sólo la voz, las lágrimas, la palabra.

Porque, evidentemente, este espacio elegido es el **espacio de la palabra**. La palabra como ausencia, además de explicación. Las cosas cobran sentido cuando se las nombra. El espacio como separación de dos seres que no pueden llegar a juntarse de nuevo que mantienen cierta unión, aquélla de la que se habla.

Y el espectador, auténtico mirón, formando parte de lo que se ve en el plano, ya que el punto de vista de Travis queda interiorizado, disuelto en el punto de vista de la cámara cuando desaparece del campo, convirtiendo al espectador en el lugar del drama de los personajes.

FINAL

El héroe se calla. Renuncia a la familia (16). Desaparece en la ciudad, en la carretera, en su coche.

El viaje comienza de nuevo. El viajero huye.

ANDRES PELAEZ PAZ

(14) Esto hace de Travis un personaje melodramático, que vive su biografía como una herida que sufrió en el pasado y que trata de cicatrizar en el presente. La pérdida del objeto amoroso, la posterior renuncia a él, la puesta en escena de la carencia, la espera del espectador que aguarda el resultado con deseo. Estos son sus rasgos dramáticos.

(15) Travis teme ser visto, lo que es un signo tanto de inseguridad como de culpabilidad.

(16) Nuevo rasgo melodramático: la renuncia.