

«París, Texas»: la sublimació del melodrama

París, Texas, guanyadora de la Palma d'Or del darrer Festival de Canes, ha suposat el retorn a les pantalles de Wim Wenders, un dels més prestigiosos directors de cinema europeus. Amb aquest film, Wenders ofereix un dels millors exponents del modern cinema romàntic.

Amb el *road movie* o pel·lícula de carretera, Wim Wenders trobà el vehicle més adient per a plasmar en imatges el seu món personal. Com John Ford amb el *western* o Billy Wilder amb la comèdia, Wenders ha utilitzat aquest gènere, que conta amb tan dignes antecessors literaris com *On the road*, de Jack Kerouac, i cinematogràfics

Guillem RAUSA

com *Las uvas de la ira*, de John Ford; *Esta tierra es mi tierra*, de Hal Ashby, o *Messidor*, d'Alain Tanner, per a introduir unes més genèriques reflexions sobre la comunicació i l'espai, unint les arrels alemanyes amb les influències americanes, des de la música roc fins al *western*.

El món de Wenders apareix poblat de desarrelats a la recerca d'ells mateixos o

d'algun familiar, de desèrtiques carreteres, d'incomunicació i de falta de diàleg, de viatges sense rumb fix, de soledat; un món presidit per l'absència de la dona (com en *Alicia en las ciudades*, *En el curso del tiempo* o *París, Texas*).

L'origen de *París, Texas* està en una frase del llibre de l'escriptor, dramaturg i actor (en *Elegidos para la gloria* o *Frances*) Sam Sep-



El pare i el fill

hard. La frase textual és «ell podia sentir la vinculació demoníaca d'un home per la seua dona única». Aquesta frase i una imatge, la d'un home solitari caminant pel desert, incitaren Wenders a rodar la seua pel·lícula. Contactarà amb Sephard, que n'escruià el guió, i, a causa d'alguns problemes de rodatge, hi entrarà posteriorment Kit Carson, el pare del xiquet de la pel·lícula en la vida real.

La pel·lícula comença amb una emblemàtica escena. Travis, el protagonista, camina per un desert de resonàncies fordianes. És un signe que remet immediatament a l'univers de Wenders. S'hi pot veure la soledat del protagonista, el desarrelament, la constant recerca, el valor del paisatge. Amb aquesta arranca tan perfecta, Wenders ens proposarà una gegantina interrogació de 140 minuts, no desproveïda de suspens: ¿que ha dut aquest home a fer el que fa?

Construïda com una gradació, la pel·lícula ani-



Nasstassja Kinski en el *peep-show*



rà donant-nos detalls sobre aquest individu i el seu passat. A mesura que Travis recupera la parla perduda i trau els seus records del bagul de la memòria, entendrem que és allò que l'ha mogut a vagar pel desert. *París, Texas* es converteix en un viatge al centre del jo, en què en cada parada el protagonista recuperará una part d'ell mateix, a través del seu germà, del seu fill, de la seua esposa, fins al magnífic i nocturn pla final, en el qual el pare-marit, després de complir la seua missió, torna darrere de la idealitzada París. Aquest final dóna al film una circularitat perfecta.

La comunicació i la falta de comunicació és un altre dels temes sobre els quals recolza la pel·lícula. El laicònic Travis és incapaç, en molts moments, d'expressar allò que sent de forma directa. Com en gran part dels títols de Wenders, els personatges que fluctuen per la pantalla no utilitzen massa els diàlegs directes. Els silencis, les mirades, els llargs monòlegs, cobren

ací un gran significat. S'utilitzen també sovint *walkie-talkies*, pel·lícules de super 8, *cassettes*, telèfons.

Inclús, en ocasions, els protagonistes es comuniquen donant-se l'esquena i amb un espill pel mig. A l'igual que en la magnífica *En la ciudad blanca* d'Alain Tanner, que ja utilitzava elements del *road movie*, l'espai i el temps es dilaten amb una funció expressiva. Travis troba solució de continuïtat entre el desèrtic pla inicial i el desert d'asfalt. La seua soledat continua igual de patent. Els nuclis urbans es converteixen en espais poblats d'estructures horitzontals i verticals, d'edificis i de carreteres.

Però la novetat que aporta aquesta pel·lícula a la filmografia del director alemany és haver ingerit en la itinerant estructura de *road movie* una explícita i emocionant història d'amor, amb tints melodramàtics (sense el sentit pejoratiu que puga connotar el terme). El món de la dona, absent quasi totalment de les seues pel·lícules anteriors, ja no apareix tan obliquament. En realitat, i aquest és un dels altres grans valors de *París, Texas*, el que ha fet Wenders és vertebrar tot el film a l'entorn del reencontre (del fill, de la dona, de la memòria social).

I, com ja sabem, els reencontres han donat origen a les més meravelloses històries d'amor que ens ha oferit el cinema. En aquest sentit, es pot recordar el canònic exemple de *Casablanca*. L'encontre de Travis i Jane es remet al memorable i mític instant en què Rick-Bogart i Ilsa-Bergman recullen i recomponen, en el marc del Rick's Bar, els nostàlgics trossos de l'amor viscut en el París amenaçat per l'ur-

pa nazi. I, ahora, quan Travis es dirigeix solitari, presumiblement cap al desert, les darreres imatges de *Casablanca*, amb l'emotiu comiat entre Ilsa i Rick, ens assalten de colp les neurones, i ens fan imaginar que Harry Dean Stanton pronunciarà, dirigint-se a algun Claude Rains del desert, «això pot ser el principi d'una gran amistat». Wenders afegeix, doncs, de forma magistral, el romanticisme dels sentiments al romanti-

transmetre de forma molt intensa, com en algunes cançons de Lou Reed, el complex món dels sentiments, utilitzant elements molt senzills.

Concretament, l'escena de l'encontre —del reencontre— entre Harry Dean Stanton i Nasstassja Kinsky, en el llòbrec marc del *peep-show*, suposa una de les màximes cimeres del modern cinema romàntic. Ací es produeix un esclat de la millor goma-2 cinematogràfica, i s'aconse-



El director, Wim Wenders

cisme generat pel mite del viatge.

Amb *París, Texas*, el director de *En el curso del tiempo* ha produït un film on s'uneixen, com poques vegades s'ha vist al cinema, la poesia de les imatges (l'espai visual hi està treballat fins a uns nivells inimaginables, amb ajuda de l'excel·lent operador Robby Müller) i l'esquinçament produït per la música del guitarrista Ry Cooder. Ha aconseguit de

gueix, amb uns plans i uns monòlegs llargs, una emotiva tensió que capta la soledat i la magnitud del moment. Poques vegades s'ha expressat tant en tan poc. Aquesta escena, a més de justificar l'anterior silenci de Travis —silenci per amor—, farà que abandonem la sala obscura amb un embarassós nus en la gola, disposats a capbussar-nos, de nou, com Travis, en el solitari desert asfàltic.