

HUELLAS HOMÉRICAS DEL ARQUETIPO DE PENÉLOPE EN *PARÍS, TEXAS* (1984) DE WIM WENDERS

Carmen María López López
(Universidad de Murcia)

José Angel Castillo Lozano
(Universidad de Murcia)

1. EL LEGADO DEL MITO DEL VIAJERO EN LA PANTALLA

*Algún día se convertirá en un agradable lugar para vivir,
puede que hagan falta nuestros huesos como abono para que eso ocurra.*

Centauros del desierto, John Ford.

Escribía Kavafis en su poema “Cuando vuelvas a Ítaca, ruega que sea largo el viaje”, aconsejando a Odiseo que colmara su experiencia con las más deliciosas aventuras, que apurara la copa de la vida para beberse hasta el tuétano sus más intensas vivencias. Tal placer vital ha sido siempre el gran anhelo del ser humano: viajar y descubrir, emprender un camino y llegar a una Ítaca, a un destino que coronara el fin del trayecto, acaso con el sabor amargo que implica comprender que el viaje se ha cumplido y el periplo del hombre ha agotado sus pasos. El hombre, condenado a envejecer, fragua universos míticos para redimirse de su condición mortal y precisamente en esta idea radica la universalidad del mito del viajero: la mirada que sobre Ulises todavía proyectan distintos sistemas artísticos.

Esa universalidad de los mitos -acrecentada por las numerosas versiones del siglo XX (García Gual, 1997)- ofrece una poderosa línea de fuerza en el medio fílmico, por cuanto el cine tiene la capacidad de sugerir a través de la pantalla motivos visuales que se reiteran en el curso de la historia. Blumenberg en su *Trabajo sobre el mito* destacó la naturaleza icónica del mito, en virtud

de unos motivos arraigados en la tradición que perviven y se actualizan en otros moldes estéticos o distintos momentos históricos (Lasso de la Vega, 1989). Se origina de este modo una “semilla inmortal” ya presente desde el *Fedro* platónico, en virtud de la cual los argumentos se ofrecen desde un prisma original, siempre vivo y radiante a los ojos del espectador. Como sostienen Balló y Pérez en su estudio sobre los argumentos universales en el cine, la incorporación de estos mitos universales a la pantalla supone una “continuidad narrativa germinal” (Balló y Pérez, 2010: 11), a partir de un legado anterior que devuelve a este sustrato mítico y universal su actualidad e incuestionable frescura. Como explicó Stanford (2013) a propósito de su estudio sobre la figura de Odiseo, es relevante percibir que las figuras míticas tienden a adaptarse a distintos géneros y a épocas muy diversas, precisamente en aras de su legado universal. Se percibe, por tanto, una evolución de los temas míticos a lo largo del tiempo (Yélamos, 1992).

La figura de Odiseo se vincula con la del peregrino errabundo que abandona su patria (Brommer, 1983; Boitani, 1992; Perpinyá, 2008). Desde la noche de los tiempos, la peregrinación como símbolo de la vida humana adquiere pleno sentido en el relato bíblico, donde el acto de caminar se alza como emblema vital, pues en el oficio del caminante (ya sea bajo la forma del éxodo, en el rito de iniciación de los héroes o en la búsqueda de la tierra prometida) se encierran las claves de su legado histórico. Si desde la concepción medieval esta idea se materializó en la figura del caballero, pasaría al Renacimiento a través del ideal del cortesano para llegar a la Reforma Católica con la figura del peregrino, donde se colmaban los ideales platónicos en estrecho vínculo con la religión. Desde esta mirada, caballero, cortesano y peregrino -en sus distintas vertientes y modulaciones del acto de caminar- no son sino variaciones de un idéntico universal mítico: la figura del viajero, el peregrino, el caminante, pues como apostilló el salmista, “Peregrinus, sicut omnes patres mei”. De manera concreta, *París, Texas* rescata la idea del viajero como una actualización argumental de una concepción antropológica e histórica de calado universal, a la que Wenders proporciona “un tema, una estructura expositiva, una manera temporal de narrar, un clima dramático que el cine ha hecho suyo reconvirtiéndolo en lenguaje propio” (Balló y Pérez, 2010: 11).

2. TRAVIS, EL VIAJERO AMNÉSICO

Recordar: Del latín “re-cordis” (Volver a pasar por el corazón)

La luz que irradia el mito de Odiseo se deja sentir de manera preclara en el filme alemán de Wim Wenders, *París, Texas* (1984), propuesta cinematográfica en la que se presenta a un hombre

vagando por el desierto, a un ser amnésico en una escena de silencio en la que el espectador desconoce el motivo por el que este hombre desarraigado no profiere palabra alguna. Hastiado por el oficio de caminar, el viajero busca agua para calmar la sed del desierto, para apaciguar también los laberintos de su alma. En este sentido, se vincula el viaje de Travis con el motivo clásico del descenso al infierno (López Gregoris, 2007: 85), por cuanto su viaje es también una profundización en su psique atormentada, un modo de descender a los infiernos de su pasado.

La recreación del mito de Odiseo que Wenders filma ofrece semejanzas con la figura del viajero amnésico que recorre la tradición del género cinematográfico *peplum*. En efecto, el cine histórico de aventuras trasladó a la pantalla el universo de la tradición clásica incorporando en la figura protagonista a un viajero amnésico en torno al cual pudiera gravitar el *leitmotiv* de su identidad como contraposición memoria-olvido:

“El motivo del héroe amnésico no es nada extraño en la tradición del género de aventuras. Los aventureros más característicos han experimentado en algún momento de sus múltiples gestas la pérdida de la identidad. Héroe del cómic como *El capitán Trueno* (un perfecto prototipo odiseico, que vive entre la sed de aventura y la necesidad de regresar a Thule, donde le espera su fiel Sigrid); o como *Flash Gordon* (tentado constantemente por bellas mujeres que ponen en peligro su compromiso con Dale Arden) son víctimas ocasionales de pérdida de memoria. Lo mismo le ocurre a Indiana Jones en el segundo episodio de la saga (*Indiana Jones y el templo maldito*, 1984), o a muchos protagonistas de telefilms clásicos que, después de caer en el pozo del olvido, renacen victoriosos y conscientes de su responsabilidad heroica al final del episodio” (Balló y Pérez, 2010: 32).



Fotograma 1. Travis en el desierto de Texas

Sin embargo, si bien Travis (el viajero amnésico del filme de Wenders) entra en sintonía con esa pérdida de identidad propia de los héroes que el género *peplum* rescata a partir de figuras históricas

del cine clásico, la raíz germinal de su amnesia es muy distinta. Travis es un ser con unos orígenes ignotos, un hombre dolido por el pasado. ¿Es entonces su amnesia una pérdida real de la memoria o una voluntad premeditada para no recordar aquello que le duele? Las heridas mal cicatrizadas del pasado forjan una ambivalencia en su personalidad, a través de los planos que en el desierto de Texas filman su mirada perdida, una mirada ausente que el espectador ha de interrogar a medida que avanza la dinámica del filme.



Fotograma 2. Travis, el eterno viajero sin identidad

Frente al disgusto que manifiesta Odiseo en la epopeya homérica por su condición errante, por la cólera de un dios que determina la motivación forzosa de su viaje (Gómez Espelosín, 2000), el nuevo Odiseo perfilado por Wenders se alza como viajero que decide vagar sin rumbo, quizá como penitencia ante un pasado doloroso, como medio de purgar su alma en las vastas llanuras del desierto. A este respecto, en *El acto de ver* Wenders reflexionó sobre el desierto como un medio para alejarse de la vida urbana, pues el desierto se contempla como un “oasis de civilización” en tanto que “experiencias contrarias a entrar en un claro dentro de la ciudad” (Wenders, 125).

En su anonimato, a Travis le preguntan si tiene un nombre, idea que entronca con la identidad del héroe o, más bien, con la desidentificación o falta de unidad del héroe a su nombre, porque se trata de un héroe caído, un antihéroe cuya mayor hazaña podría ser encontrar un poco de agua de la que beber o buscar a la mujer que amó y a la que perdió al haber desperdiciado su vida por motivos que el espectador (al inicio del filme) desconoce. Si Odiseo a la pregunta del cíclope (¿Cómo te llamas? ¿Quién eres?), respondió “Nadie”, el Odiseo de Wenders mantiene un silencio que sella su imposibilidad para afrontar el pasado, así como la falta de valor para asumir su propia identidad. Encierran una belleza inusitada y sin parangón los planos en que la cámara filma la mirada en el

espejo de Travis: el acto de mirarse al espejo se alza como medio de conocimiento del personaje quien, incapaz de hablar durante buena parte del filme, proyecta su mirada hacia un objeto que le devuelve su propio rostro y, al mismo tiempo, una irrealidad de sí mismo.

3. EL HERMANO DE TRAVIS, UNA REINTERPRETACIÓN DE TELÉMACO

La huella de la telemaquia que Wenders propone en *París, Texas* (1984) adquiere carta de naturaleza cuando el espectador asiste a una llamada telefónica al hermano del viajero desde un puesto de socorro. Al hermano de Travis, el nuevo Telémaco del filme de Wenders, se le informa de que han encontrado a Travis. Se lo cuenta a su mujer, pues hace cuatro años que no lo han visto y ya lo daban por muerto. Como se aprecia, existe un cambio sustancial en la configuración del personaje de Telémaco con respecto a la historia original relatada por Homero. Si en la Odisea es el hijo Telémaco quien va a la búsqueda de su padre, ese vínculo filial queda sustituido y actualizado en Wenders en la figura del hermano.

La película filma la conversación de Travis y otro hombre, mero gozne en la historia para informar al hermano de que Travis ya ha desaparecido. Sin embargo, en las escenas sucesivas se producirá el encuentro de Travis con su hermano en mitad de la carretera, en un cambio sustancial del escenario descrito por Homero. Si bien el reconocimiento no es mutuo, pues Travis no reconoce a su hermano, se produce un encuentro real que se distancia del relato homérico, donde el encuentro de Odiseo y Telémaco durante los cantos que constituyen la Telemaquia resultaría imposible. El hermano le pregunta dónde ha estado estos últimos cuatro años (creían que había muerto), y asimismo va a la ciudad a comprarle ropa y zapatos para propiciar un cambio en su identidad. No obstante, el alma fugitiva de Travis quiere huir, por lo que el hermano le pregunta: ¿Adónde te diriges? ¿Qué hay ahí lejos?, asegurando que no hay nada más allá del desierto texano. Poco a poco se van fraguando los recuerdos a través de preguntas sobre el hijo de Travis: ¿Dónde está? ¿Se acuerda de su padre? Es el hermano quien se cansa del silencio de Travis, por lo que el Odiseo de Wenders comienza a hablar: Solo dice “París”, quiere ir a París. Lo miran en el mapa. Ahora van a volar a Los Ángeles, porque el hermano trata de llevarlo a casa, pero a Travis le produce pánico la simple idea de volar. Van en coche, tardarán dos días al menos, motivo que entronca con el sentido del viaje: largo, pausado, preñado de aventuras.

En síntesis, en el relato cinematográfico propuesto por Wenders confluyen *Telemaquia* y *nostos* casi de manera simultánea. La búsqueda que emprende el hermano se entrecruza con el regreso a casa, si

bien estos motivos -velados e interconectados- se deshacen en la dinámica del filme. Lo sustancial del encuentro es que Travis mostrará al hermano la foto de París, Texas (un sitio del mapa que se llama así, es su parcela, el lugar que añora y que recuerda con amor: su verdadera Ítaca), haciéndole saber que no está preparado para contar todo lo ocurrido en cuatro años. La memoria, que siempre es lenta y dolorosa, creará su propio vínculo con su vida pasada: con su hermano, con su hijo, con su amor ya perdido...

4. LA MEMORIA FAMILIAR RECONSTRUIDA: PENÉLOPE EN EL CINE

Imaginar una sociedad sin memoria es equivalente a pensar un mundo sin relato. El relato como evocación, cuyo germen se encuentra en el artificio de la memoria, se alza como procedimiento artístico que recupera las bases de la experiencia vivida, transformada esta vez bajo el tapiz amargo del paso del tiempo. Escribía Walter Benjamin que si bien asistimos a multitud de historias diariamente, somos huérfanos en historias memorables (1998: 117). Esa orfandad de palabras verdaderas que Benjamin vincula a la tesis sobre la pobreza de experiencia que caracteriza al hombre en la cultura de masas, impone una reflexión amarga sobre la finalidad del propio acto de contar, o sobre por qué el hombre necesita narrar su vida para irradiar sobre ella un sentido.

El arte del relato que, desde tiempo inmemoriales ha vertebrado la cultura occidental, remite al añejo oficio del aedo, quien cantaba las hazañas de los héroes como deleite ante su público, ha devenido olvidado arte de contar en el que “El narrador” (*erzähler*) sobre el que meditó Benjamin constituye una figura anodina. Esa pervivencia de la tradición oral se muestra de modo subrepticio en *París, Texas*, porque el relato de Travis ante su mujer Jane para construir una memoria familiar solo se aprecia en las escenas finales del filme.

Si los aedos cantaban las hazañas de los héroes, Travis (el viajero cuya mirada apunta al infinito) comienza a rememorar a través del procedimiento cinematográfico del *flashback*. Puede en este punto evocarse el relato que Odiseo realiza sobre su pasado en la isla de los Feacios, en concreto, en el palacio de Alcínoo. De un modo similar, en el *nostos* de Travis y su hermano, el primero evoca cómo compró esa tierra porque en París-Texas fue donde por primera vez sus padres hicieron el amor, de modo que siente que su vida empezó ahí.

Cuando vuelven a casa, el hermano presenta a Travis a su mujer, y Travis ve a su hijo desde lo alto de la escalera: frialdad, silencio, distancia, tiempo perdido. El hijo apenas comparte nada con un padre al que no ha visto desde hace cuatro años. No hay comunicación con su hijo. Quiere recoger a

Hunter del colegio, pero su hijo se va con un amigo. Travis queda solo, mirando de lejos. El niño quiere huir de la realidad de que Travis es su verdadero padre. Ven una película, una cinta en que aparecen el hermano, el hijo y Travis. Son viejos recuerdos que construyen intencionalmente la memoria, los tiempos felices del pasado, pues como expresó Francesca da Rimini en el poema dantesco, no hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria.



Fotograma 3. Una vida en imágenes: recuerdos, fotografías

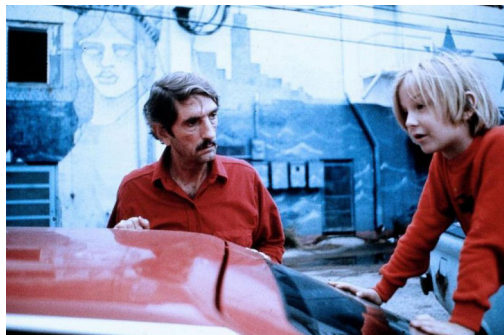
Ante el dolor del presente, las imágenes antiguas filman los vínculos de una vida, crean una conexión entre el niño y su padre, rememoran el amor entre Jane y Travis. El niño pregunta si Travis todavía quiere a Jane, por la manera en que la miraba en la película, de igual modo que Travis imita modelos de las revistas para parecer un padre, y que su hijo finalmente camine por la carretera a la par con él cuando va a esperarlo a la salida de la escuela. En palabras de Rodríguez Adrados (1962: 35), si bien “el trasfondo metafísico de la tragedia griega ha desaparecido irremediabilmente”, continúan vivos como fuentes de poesía y verdad la audacia, el valor y el error irremediable de los héroes caídos.

En *París, Texas*, la memoria se construye en dos niveles generacionales: del padre al hijo (Travis y Hunter) y del hijo al padre (Travis y su innominado padre), a través nuevamente del artificio intemporal de la imagen fijada en la fotografía. Por ello Travis ve fotos de su difunto padre. Mediante la visualización de imágenes pretéritas, padre e hijo construyen una memoria familiar. El hijo pregunta si teme que esté muerto, pero el hijo le confiesa que nunca pensó que su padre hubiera

muerto: simplemente caminaba. El hijo considera a Travis como un auténtico viajero cuyo destino no es sino vagar sin rumbo, aventurarse en nuevas tierras plagadas de fantasía y realidad. En una línea de fuerza de gran pujanza, en el imaginario del pequeño Hunter resplandece la influencia del cine de *Star Wars* en los años ochenta, películas que visualizaban los jóvenes de aquella época y en las que se muestra una auténtica fascinación por la galaxia, el universo, el espacio. También en este nivel de la intrahistoria se forja un viaje galáctico y espacial con el que el pequeño Hunter sueña, esperando quizá lograr llegar a su Ítaca.

5. UN NUEVO VIAJE: TRAVIS Y SU HIJO EN BUSCA DE JANE, LA NUEVA PENÉLOPE

Todo viaje, por breve e insustancial que parezca, esconde la intensidad de la emoción vivida en ese tiempo y espacio al que se circunscribe. Travis y su hijo emprenden un viaje a Texas, una nueva aventura cuyo mayor anhelo es encontrar a Jane, una mujer con tintes épicos (Gallardo Mediavilla y Maquieira Rodríguez, 2007: 64) por lo que persisten en su viaje. El periplo en coche que emprenden Travis y su hijo es un nuevo trayecto, un nuevo viaje de aventuras. Travis ahora parece ser Telémaco, porque va buscando a Jane. El niño pide que vayan más rápido en coche, porque la ha visto en un chevrolet rojo, y la siguen con ímpetu y emoción.



Fotograma 4. La Odisea de Travis y su hijo

Pero el reencuentro dista mucho de un paraíso agradable y fortalecedor. Al contrario, Travis y Hunter descubren el ambiente hostil del antro nocturno donde encuentran a Jane. Mientras que Hunter se queda fuera, Travis se percata de la presencia de Jane, en la barra con otro hombre. Pero ella está de espaldas. Sus miradas no coinciden. Cuando ella vuelve la vista, Travis ya se ha ido de allí. Al igual que en la *Odisea*, por tanto, el reconocimiento no es inmediato.

Sin embargo, la persistencia de Travis obrará el milagro de hablar de nuevo de su pasado, pues el

viajero de Wenders entra a una cabina telefónica donde escucha la voz de Jane. Travis no contesta. Ella no ve a él, pero él a ella sí. Él le pide que no se quite el jersey. Jane habla y escucha. No ven a los clientes fuera de ahí. Travis le pide que no se vaya. La parquedad de palabras, la concisión en el diálogo, el silencio que implora un ápice de piedad, entreteje la escena y la vincula con el Odiseo homérico, en su silencio y espera antes de revelar su verdadera identidad a Penélope.

6. PENÉLOPE Y EL ARTE DE CONTAR: EL MOTIVO DEL NOSTOS HOMÉRICO



Fotograma 5. Jane o el hallazgo de un amor antiguo

La idea de un relato como salvación emerge en el filme de Wenders cuando Travis vuelve a la cabina a hablar con Jane. La necesidad de contar para salvarse -como Sherezade- otorga a la imagen cinematográfica una suerte de encanto ancestral, de recuperación de la palabra viva en su tradición oral. Ese poder redentor y catártico de la palabra ofrece un gran relieve cuando el Odiseo amnésico de *París, Texas* se pone de espaldas a su amada para contarle la historia de su vida. La elegancia en el relato que implica el distanciamiento de una narración en tercera persona permite contar su propia historia pero distanciándose de su experiencia, como si fuera una historia ajena. Sin embargo, a medida que la va relatando, Jane percibirá las huellas de su propia vivencia, detectará su propia historia proyectada en el espejo que separa los dos cuerpos presentes en cada uno de los lados de la cabina. El relato de la historia se asocia nuevamente con la obra de Homero en el momento en que Odiseo cuenta sus aventuras en el palacio de Alcínoo (isla de los Feacios) y ante Penélope cuando llega a Ítaca, si bien aquí se trata del relato de una felicidad ya inexistente y de cómo el paso del tiempo agostó el amor, empequeñeció su cauce hasta que dejó de brotar de él la

vida. A nivel histórico, el relato de Travis se vincula con la caída de los ideales del sueño americano y los anhelos sociales comunes de hallar una familia, una casa, un trabajo y una tierra (Graf, 2002: 101).



Fotograma 6. Travis, el narrador de historias o el desvelamiento de su pasado

La aventura del amor que Travis relata (la experiencia del descubrimiento de amar a otro ser semejante a uno mismo) retrata la felicidad de Travis y Jane, una felicidad que se vio truncada por los celos, la incomprensión y la desconfianza. Travis no soportaba estar lejos de Jane cuando ella iba a trabajar, a la par que ella empezó a preocuparse por la escasez de dinero. Él se destrozó por dentro: no soportaba estar lejos de ella, se volvió loco, empezó a imaginar cosas extrañas, que ella veía a otros hombre (la acusaba). A grandes rasgos, estas son las líneas temáticas que definen su relato y posterior reconocimiento, pues en efecto Jane cree “reconocer” la voz de Travis. Los celos, el alcohol, la injusticia del niño ahogaron sus sueños, llenaron su vida de acusaciones y desconfianza. Ella soñaba con escapar, huir, desnuda por una carretera; pero eran sueños. Él deseó estar perdido en un vasto país, sin gente, sin nadie que lo conociera. Corrió hacia las únicas personas que amaba, pero se habían ido. Nunca miró atrás hacia el fuego.



Fotograma 7. Volver a Penélope: El *nostos* entre Travis y Jane

El momento culminante de la escena tiene lugar cuando ella se acerca al cristal para ver y tocar al Odiseo que retorna. Jane ha reconocido a Travis. Ahora ya están los dos de frente. Es entonces cuando Jane relata brevemente la historia de su dolor, el no soportar ver crecer a su hijo sin poder contentarlo, sintiendo que lo está utilizando para llenar su vacío. De este modo, la escena del relato y reconocimiento conducirá a un nuevo encuentro, esta vez entre Jane y su hijo, el pequeño Hunter.

7. ¿UNA ODISEA SIN ÍTACA?: PENÉLOPE SE REENCUENTRA CON SU HIJO



Fotograma 8. El reencuentro de Jane con su hijo

París, Texas se cierra con el reencuentro entre Jane y su hijo en el Hotel Meridien, habitación 1520. El niño abraza a su madre. Ella, con el pelo mojado, vive la emoción del reencuentro con su hijo en una escena de soledad ciertamente enigmática. Luego de haber cumplido su destino, Travis (que espera fuera del hotel) se monta en el coche y se va, pues no hay Ítaca posible. Simboliza entonces al eterno viajero que de nuevo emprende el viaje, quién sabe hacia qué lugar. Travis se alza como el viajero errante, el viajero de las Ítacas perdidas, en una actualización del mito clásico de Odiseo en el escenario que ofrece el desierto de Texas. Se trata, pues, de un hombre cansado, falto de vitalidad, que es consciente de su sentido de la derrota. Su viaje no es más que un ajuste de cuentas con la realidad, el acto de desandar el camino y retrotraerse al pasado para saldar la deuda con su esposa y con su hijo. Es un reencuentro que no se va a postergar. Cada uno seguirá su camino solitario. Como en el *western* -recuérdese *Centauros del desierto* (J. Ford, 1956)-, el héroe es condenado a la soledad y ha de vagar errante, por lo que abandona su Ítaca una vez que ha restituido el orden perdido. Esa imposibilidad de permanecer en el destino que se le ha asignado al héroe tiñe de tonos trágicos la obra cinematográfica de Wenders, como así también se deja sentir ese halo funesto en *Centauros del desierto*, donde el final es un nuevo comienzo, un horizonte abierto a la aventura.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, W., *El narrador*. Madrid, Taurus, 1991. Traducción española de Roberto Blatt.

BENJAMIN, W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.

BLUMENBERG, H., *Trabajo sobre el mito*. Barcelona, Paidós, 2003. BOITANI, P., *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bolonia, Il Mulino, 1992. BROMMER, F., *Odyseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Darmstadt, 1983.

GALLARDO MEDIAVILLA, C. y MAQUEIRA RODRÍGUEZ, H., “La mujer en la épica. De troya a París, Texas”, en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. y UNCETA GÓMEZ, L. (coords.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2007, 63-78.

GARCÍA GUAL, C., *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Madrid, Montesinos, 1997.

GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J., *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la Antigua Grecia*, Madrid, Akal, 2000.

GRAF, A., *The cinema of Wim Wenders. The celluloid highway*, London & New York, Wallflower Press, 2002.

HOMERO., *Odisea*, Barcelona, Planeta, 1973. Introducción y notas de José Alsina. Traducción en verso de Fernando Gutiérrez.

LASSO DE LA VEGA, J., (1989). “La presencia del mito griego en nuestro tiempo”, *Homenaje a Santiago Montero. Anejos de Gerión II*, Madrid, 1989, 99-114.

LÓPEZ GREGORIS, R., “Viaje y descenso a los infiernos. “París, Texas” de Wim Wenders”, en GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. y UNCETA GÓMEZ, L. (coords.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2007, 79-90.

PERPINYÁ, N., *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*, Madrid, Gredos, 2008.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *El héroe trágico y el héroe platónico*, Madrid, Taurus, 1962.

STANFORD, W. B., *El tema de Ulises*, Madrid, Clásicos Kykinson, 2013.

YÉLAMOS, G., “Actualidad de los mitos clásicos”, en GUZMÁN, A., GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J. Y GÓMEZ PANTOJA, J. (eds.), *Aspectos modernos de la Antigüedad y su aprovechamiento didáctico*, Madrid, Ediciones clásicas, 1992, 330-332.

WENDERS, W., *El acto de ver: textos y conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2005.

Filmografía

París, Texas. Dir. Wim Wenders. Act. Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell. 1984. Coproducción Alemania del Oeste-Francia-GB-USA; Road Movies Filmproduktion / Argos Films / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Channel Four Films / Pro-ject Filmproduktion.