



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XVIII. US-MEXICAN ENCOUNTERS IN CONTEMPORARY NORTH AMERICAN FILM

ENCUENTROS ESTADOUNIDENSES-MEXICANOS EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA
NORTEAMERICANA CONTEMPORÁNEA

2020/2, año 9, n° 18, 148 pp.

Editors: **Guido Rings / Stephen Trinder**

DOI: 10.23692/iMex.18

Poética contra política: cuestionando el poder performativo de la ficción en *Desierto de Jonás Cuarón*

(pp. 16-27; DOI: 10.23692/iMex.18.2)

Cécile Brochard / Oscar Torres

(Université de Caen-Normandie / Université de Nantes)

This essay examines the performative power of fiction in J. Cuarón's film *Desierto* (2015). It seeks to determine if the esthetics of this film make the audience aware of the dangers provoked by the reemergence of the nationalist, racist and supremacist rhetoric during Donald Trump's presidential campaign. This article questions whether or not the artistic choices made by the director merely reinforce immigrant and white American supremacist archetypes. Analyzing the concept of *engagement* in literature, we extrapolate it into the cinematographic field in order to understand the reasons why esthetic choices are contrary – or even counterproductive – to the original purpose of a supposedly politically engaged film that aimed to fight against the reduction of the Other.

Keywords: genre film, *engagement*, presidential campaign, *Desierto*, Jonás Cuarón



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Poética contra política: cuestionando el poder performativo de la ficción en *Desierto* de Jonás Cuarón

Cécile Brochard / Oscar Torres

(Université de Caen-Normandie / Université de Nantes)

1) Introducción

El thriller mexicano coescrito, coproducido y dirigido por Jonás Cuarón, *Desierto*, fue proyectado por primera vez en el Festival internacional de cine de Toronto en 2015 y estrenado en 2016 en México y en Francia. Este largometraje pone en escena a Moisés, un padre de familia mexicano resuelto a reunirse con su familia en los Estados Unidos y que ingresa en territorio americano con un grupo mexicano de inmigrantes clandestinos. Al penetrar en el desierto de Sonora, en California, estos quince inmigrantes y sus guías son abatidos por un americano desalmado, marginal y alcohólico. Como si fuese un francotirador ejecuta a todos los miembros del grupo excepto a Moisés y a dos jóvenes que se habían quedado atrás. Al darse cuenta de que aún estaban en vida, el vigilante de la frontera se propone librar una verdadera cacería humana ayudado por su perro Tracker, un pastor alemán, y dar así por terminada su misión. Solamente la pareja formada por Moisés y una joven mujer escapan, por su parte el vigilante es herido por Moisés quien decide perdonarle la vida y dejarlo a su suerte en el desierto.

Debido a su trama narrativa y a su diégesis, *Desierto* se inscribe de pleno en un contexto político muy tenso, marcado por el giro de la retórica en los Estados Unidos encarnada por Donald Trump en la escena política y mediática: las elecciones primarias del candidato republicano a la presidencia sellan el triunfo de Donald Trump en el poder, generando consigo un preocupante ascenso de los discursos populistas. En este contexto, el personaje del asesino demente de *Desierto* emblematiza la ceguera racista y supremacista que lleva a un hombre americano a convertirse en asesino en serie por una supuesta territorialidad nacional. La película de Jonás Cuarón nos muestra los peligros del discurso contra la inmigración avivados por la ideología de la supremacía blanca y que llevaron al éxito a la campaña presidencial de Trump. Un año después de su estreno, el largometraje nos invita a interrogar el poder performativo de la ficción cinematográfica.¹

¹ Consideramos frecuentemente que el cine es un contrapoder destinado a luchar contra los peligros del discurso político. Así lo manifiesta Lee Unkrich, director de la película taquillera *Coco*: "We started making *Coco* six years ago. It was a very different political climate than we find ourselves in now. While we were making the film, we had a change of presidency and a lot of things started to be said about Mexicans and Mexican-Americans. That

En consecuencia, queremos interrogarnos si realmente la película de Cuarón, *Desierto*, controvierte el ascenso del discurso populista y extremista, que hace posible la investidura de Trump, y que legitima a su vez los estereotipos monoculturales del inmigrante ante el público americano. ¿En qué medida las representaciones de los mexicanos y del estadounidense sobrepasan los clichés esencialistas sobre el Otro e invitan a una reflexión profunda sobre la alteridad como una manera de luchar contra la retórica en la era Trump? ¿Las decisiones estéticas de la película comprometen a la ficción con una forma de performatividad que invita al espectador a deconstruir los discursos simplistas que circulan? Y ¿cuáles son los límites de la mediación crítica y artística del largometraje en términos de su recepción visto que Trump accede al poder pese a las advertencias hechas por la película?

2) Compromiso o marketing: ¿*Desierto*, una película comprometida?

Para llevar acabo nuestro análisis, partiremos del compromiso externo, que corresponde al compromiso explícito del artista y de su obra en el espacio público y mediático². Antes y después del estreno de *Desierto* aparecieron múltiples lecturas políticas y tomas de posición del director y de los actores contra los discursos de Trump juzgados racistas. Estas opiniones aparecieron en varias entrevistas y artículos en línea que interpretaban la película a luz del compromiso político anti-Trump. El título del artículo del *New York Times* publicado el 18 de octubre de 2016 retoma una cita de Jonás Cuarón que tiene una orientación ideológica explícita: "*Desierto* es una pesadilla que Trump puede convertir en realidad" (Cuarón en Linares 2016). Aunque Cuarón afirma haber trabajado en este proyecto mucho antes de la campaña presidencial y del repunte de Trump en las encuestas, el director, en sus intervenciones públicas, hace referencia a la temática de esta película que se había planeado desde hace más de 10 años, es decir mucho antes de la elección de Trump:

La verdad es que no lo planifiqué, ni afectó el rodaje, pero desde que Donald Trump anunció su candidatura a la presidencia y empezó a decir cosas racistas, la verdad es que toda su campaña se llenó de un discurso violento. Es común escuchar decir que la migración es un problema, pero en realidad es un fenómeno porque la humanidad siempre ha sido migrante. *Desierto* es una pesadilla que el discurso de Trump contra los migrantes puede convertir en realidad (Cuarón en Linares 2016).

was unacceptable,' he said, clearly referencing candidate Trump's comments, including one about Mexican immigrants being drug dealers and rapists. 'We began to feel a new urgency to get the film out in the world, to get a positive message about the beauty of Mexico (and) the Mexican people and also give Mexican-American kids something to aspire to and to see a bit of themselves on the screen,' he continued" (Unkirch en Keveney 2018).

² Retomamos la "doble dicotomía" entre compromiso externo y compromiso interno tal y como la desarrolla Daniel Riou (2005: 177).

Esta coincidencia entre la diégesis de la película y el contexto político, que de acuerdo con el director fue secundario para su proyecto inicial, es ocultada en la mayor parte de artículos, haciendo de *Desierto* un verdadero panfleto contra el ascenso de Trump al poder. En su artículo publicado en el periódico francés *Le Figaro* el 13 de abril de 2016 y titulado '*Desierto*: Donald Trump en la mira de Jonás Cuarón' (Pagesy 2016; titulado traducido del francés por los autores), la periodista francesa Hélène Pagesy hace del candidato a la investidura republicana el blanco del director, a través de un juego de palabras que hace referencia a los fusilamientos que marcan la narración de la película. Desde esta perspectiva, el largometraje parece no ser más que un medio para pasar un mensaje ideológico, social, político y con una vocación utilitaria que subordina la ficción a lo político y que no tiene nada que ver con el compromiso tal y como es teorizado por Sartre y sobre el cual hablaremos más adelante. Además, este sometimiento de la obra a la esfera política forma parte de la estrategia de marketing centrada en el estreno de *Desierto* en México. El tráiler mexicano en línea muestra escenas de la película con un fondo sonoro montado con fragmentos del discurso pronunciado por Trump durante su investidura por el partido Republicano, fragmentos que aparecen subtitrados en español en el tráiler de la película: "When Mexico sends its people they're not sending their best, [...] they're sending people that have lots of problems [...]. They're bringing drugs, they're bringing crime, they're rapists [...] and it's got to stop, and it's got to stop fast". Esta última palabra coincide con los tiros del asesino que ejecuta a los inmigrantes mexicanos, justo antes de que aparezca en la pantalla la moraleja del tráiler: "Las palabras son tan peligrosas como las balas". De hecho, el 9 de abril de 2016 Jonás Cuarón invitó a los espectadores de *Desierto* a tomarse una foto junto con una pancarta en donde estuvieran escritas algunas de las frases pronunciadas por Trump en su discurso de investidura y a publicarlas en las redes sociales bajo el *hashtag* #LasPalabrasSonTanPeligrosasComoLasBalas. La estrategia de marketing de la película fue ampliamente difundida por los medios de comunicación en un contexto de plena efervescencia política. Dicha estrategia no podía ser más clara: *Desierto* busca luchar contra el discurso de Trump con las armas que ofrece la ficción cinematográfica.

Este compromiso en el espacio público mundial se realiza gracias a los medios de comunicación internacionales y se refuerza a través de un compromiso interno que se puede identificar en la misma película. En ella abundan símbolos políticos muy connotados como es el caso de la camioneta del asesino que iza la bandera de los Estados Confederados del Sur, o la bandera amarilla de Gadsden que representa una serpiente cascabel acompañada del lema "Don't tread on me", emblema de adhesión a las ideas de los militantes pro-armas en los Estados Unidos. La camioneta expresa la dimensión didáctica del largometraje que utiliza, en este caso,

el arquetipo del americano nacionalista con el fin de pasar de la mejor manera posible su mensaje. Es precisamente la elección de este personaje arquetípico la que produce la coherencia del personaje de asesino protagonizado por Jeffrey Dean Morgan:

Está inspirado en la retórica de odio que hay en Estados Unidos y en esa sociedad vulnerable y marginada que, si sigue recibiendo mensajes violentos, tarde o temprano van a agarrar el rifle y jalarán el gatillo. Las zonas donde se promueven esos mensajes contra los migrantes son estados como Arizona. Si viajas a esos lugares puedes ver que son las regiones más pobres de Estados Unidos. Si no se cambia el discurso, esa gente comenzará a buscar chivos expiatorios y eso ya lo hemos visto en otros momentos de la historia, como en Alemania durante el ascenso de Hitler (Cuarón en Linares 2016).

La referencia al ascenso de Hitler participa en la universalización del discurso de odio propicio a la construcción de arquetipos, sin que se proponga una verdadera reflexión sobre las diferencias políticas e históricas específicas a cada uno de los discursos que se ponen en cuestión.

De hecho, este didactismo puesto al servicio de una iniciativa panfletaria ejerce una simplificación de la realidad favorable a un proceso edificante. ¿Esto significa que, para luchar contra los estereotipos simplistas del discurso racista, la película opta por simplificar al extremo la imagen de la retórica de Trump? Si las entrevistas, los discursos críticos y la estrategia de marketing de la película defienden una línea ideológica y política claramente comprometida contra el discurso de Trump, ¿se puede decir que *Desierto* es una película comprometida en todo el sentido de la palabra? Con el fin de comprender lo que significa hoy en día una obra comprometida quisiéramos retomar los trabajos teóricos sobre el compromiso literario que permitirán reflexionar sobre esta noción más allá del campo literario.

Si la expresión "literatura comprometida" aparece en el centro de los debates literarios, cuando Sartre la propone en 1945 después de la Liberación, es porque la cuestión de la literatura comprometida se plantea específicamente a partir del momento en que aparece la posibilidad para la literatura de existir fuera de los conflictos de la sociedad, y tener su propio fin, o sea tener sus propias funciones: en otras palabras, la posibilidad de una literatura sin compromiso. Es contra esta visión de literatura autosuficiente que Sartre teoriza la literatura comprometida. En su obra *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) Sartre afirma que el escritor participa plenamente del mundo social y debe intervenir a través de su obra en los debates de su tiempo. Discutida, contestada, aplicada, repensada, la noción de compromiso tal y como Sartre la teorizó fue difundida en los círculos de crítica literaria siendo objeto de múltiples reconfiguraciones (Chaudet 2016).³ Si observamos este fenómeno exclusivamente en el ámbito

³ Véase Chaudet (2016).

francés, veremos que filósofos como Roland Barthes o Michel Foucault replantearon el ideal sartriano. Barthes puso de nuevo al lenguaje, la forma y la poética en el centro de la función del escritor y Foucault deslegitimó la dimensión universal del intelectual haciendo énfasis en su especialidad.⁴

Reconfigurada de esta manera, la noción de compromiso se fundamenta esencialmente en la idea de una confrontación entre arte y política a través de múltiples modalidades estéticas y que ya no tienen en común una lógica pragmática del compromiso, sino sobre todo el ejercicio de una responsabilidad vinculada con la acción, requiriendo de manera simultánea la integridad de sí mismo y la obligación de comunicar con los otros. Es en el *misi me* de Ulises de Dante, retomado por Primo Levi y analizado por Emmanuel Bouju, en donde aparece de manera simbólica la naturaleza del compromiso que es vivido como un embarque metafórico en la obra, un movimiento cuya etimología revela su propia huella: "en el verbo latino *se mittere*, retomado por la lengua italiana, encontramos la raíz de promesa *pro-missa*, en español y portugués la raíz de *compromis(s)o* o en inglés *commitment*, mientras que el alemán adopta el *engagement* del francés" (Bouju 2005: 51, traducido del francés por los autores). El compromiso es visto aquí como lo que promete el artista y lo que lo compromete: ya visto desde la perspectiva del *mise se me*, se puede definir como el "acto de intercambio que vincula al presente con la sanción del futuro y al sujeto con el juzgamiento de los otros: es al mismo tiempo una fuerza incoativa y una fuerza coercitiva" (Bouju 2005: 51, traducido del francés por los autores) puesto que incita al artista al movimiento y lo limita a su integridad. Por ende, ser responsable de una obra implica no sólo atribuirse su autoría, sino también aceptar irremediabilmente un riesgo: no ser comprendido por el receptor de la obra.

Nos parece que es debido a este intercambio comprometido con el espectador que el compromiso de *Desierto* fracasa. Sin duda el contexto y la diégesis de la película tienen como trasfondo la temática de la inmigración mexicana y coincide con la investidura de Trump, además de los ecos políticos e ideológicos del contexto histórico del 2016. A pesar de ello, nos podemos preguntar legítimamente hasta qué punto *Desierto* es una película comprometida, ya que su estética obedece en gran medida a los códigos del cine de género⁵. En otras palabras, ¿la estética de la diversión es propicia a la reflexión política y ética que se espera de una obra comprometida?

⁴ Véase Chaudet (2016).

⁵ La expresión *cine de género* abarca un gran número de películas frecuentemente asociadas al cine de diversión, a las películas de serie B o la ficción de explotación. Este género va desde las películas de acción hasta las películas de terror (*slasher*, películas de zombies, *giallo*...), pasando por el péplum, el western, o la película policiaca.

3) La elección de una estética de diversión: ¿Un contrasentido poético y político?

Con el fin de comprender en que consiste este compromiso problemático visto desde la perspectiva del espectador, recordemos cuál era el objetivo inicial de Jonás Cuarón con su largometraje *Desierto*. Esta película posee la trama de una película de género en donde se conjugan la estética de la película de acción, el *slasher* y la cacería humana. Aunque esta trama, que da pocas oportunidades al espectador de desarrollar su empatía por los personajes, sea especialmente eficaz en el cine de género, su estética resulta problemática debido a que la película está atravesada por un subtexto político. Jonás Cuarón explica las razones que lo llevaron a realizar lo que él llama un *straight action horror movie*:

Ya se han hecho muchas películas sobre los migrantes, así que decidí filmar algo tan distinto que involucrara a una audiencia más universal. Se me ocurrió hacer una película de acción, de manera que si la ves y no te interesa el tema migratorio igual la vas a gozar porque es un *straight action horror movie*. Sin embargo, usé muchas metáforas sutiles y hay muchísimos detalles sobre el viaje que hacen los migrantes (Cuarón en Linares 2016).

La fortaleza de la película de género reside en su eficacia narrativa y estética, lo que no es completamente incompatible con su carga ideológica, como en el caso de *Dawn of the Dead*⁶ de George A. Romero o de *The Texas Chainsaw Massacre*⁷ de Tobe Hooper, películas que critican violentamente a la sociedad americana. La escogencia de una película de género puede ser entendida como una estrategia que busca que el espectador de a pie no sienta el tedio que le podría provocar una película política o comprometida, frecuentemente tachadas de intelectualismo. Las películas de género y el compromiso son totalmente compatibles, incluso consustanciales en la medida en que las películas de género se inscriben en una visión violenta de la sociedad y nos invitan a observar el funcionamiento de un individuo o de un grupo humano sometido a una experiencia inédita y brutal. De hecho, las películas de género y el compromiso poseen de igual manera la propiedad de ser portadores de un mensaje universal sobre la humanidad. Es efectivamente en esta perspectiva que se posiciona el director que "[d]eseaba absolutamente que *Desierto* constituyera una experiencia visual fuerte, con muchas emociones desencadenadas por la violencia, la soledad, el miedo. El 'survival' es un género que permite abordar temas complejos, existenciales y políticos" (Cuarón en Icher 2016, traducido del francés por los autores). Aunque las películas de género se prestan sin dificultad para realizar una lectura política o existencial, su funcionamiento es estructural: su trama, sus motivos tiene sentido incluso antes de la interpretación psicológica de los personajes. Sin embargo, es

⁶ Originalmente *Dawn of the Dead* y titulada *Zombi* en España, *El amanecer de los muertos* en Argentina y Venezuela y *El amanecer de los muertos vivientes* en México.

⁷ Titulada *La matanza de Texas* en España y *La masacre de Texas* en Hispanoamérica.

precisamente esta característica la que hace que sea problemático el compromiso en *Desierto*: puesto que el discurso político de Trump tiene por objetivo construir arquetipos radicales (deshumanizar a los mexicanos, hacerlos radicalmente 'otros' a los ojos de los americanos para impedir su empatía), ¿el hecho de utilizar las mismas estrategias reduccionistas en el espacio de la ficción no se traduciría en un contrasentido estético? ¿En qué medida las estructuras arquetípicas de la película de género permiten deconstruir la binariedad e invitar al espectador al diálogo y sobrepasar así los estereotipos?

De hecho, el compromiso de *Desierto* se puede poner en duda debido a las características éticas propias del cine de género. El espectador de un *slasher* o de una película de horror experimenta una alegría perversa al sentir miedo, al sumergirse en el *gore*, o al esperar con placer que los personajes sean asesinados. Así, al convertir el contexto político y humano de la inmigración mexicana en la materia prima para un *slasher* o un *straight action horror movie*, se puede mezclar el sufrimiento de las comunidades extremadamente frágiles con la angustia ficticia de arquetipos humanos en un escenario en donde, según Coleridge, el espectador interrumpe voluntariamente su incredulidad para dejarse atrapar por los códigos de la ficción.⁸ El peligro reside en el hecho de que esta interrupción voluntaria de la incredulidad se acompaña, en la película de género, de la ausencia de juzgamiento moral: el espectador puede disfrutar ver, en un *slasher*, el asesinato de personajes banales y superficiales, arquetipos de una sociedad de consumo egocéntrica y codiciosa, sin que por ello el espectador sienta empatía con el personaje del asesino cuya individualización no importa.

A este respecto, una escena de la película tiene una importancia clave en la percepción que el espectador se construye del compromiso: se trata de la escena de la ejecución de los mexicanos. La estética de esta escena puede equipararse a la de los videojuegos fotorrealistas en donde el jugador/francotirador mata a cada uno de los personajes/peones que se atraviesan en su camino. Sin duda, este tipo de estética invita al espectador a ponerse en los zapatos del asesino racista americano, incapaz de hacer la diferencia entre realidad y virtualidad, pero ¿hasta qué punto esta estética lúdica puede llegar a contaminar todo el largometraje? Junto a la ausencia de individualización y de profundidad psicológica de los personajes, de los cuales el espectador no conoce ni el nombre, la estética lúdica pone entre dicho la posibilidad de una lectura comprometida. Sin mencionar que el personaje de asesino beneficia de la herencia del western americano: es un cowboy moderno que a pesar de simbolizar la imagen colonialista de la cultura americana del western también es útil para la fascinante iconografía que forjó el mito

⁸ Véase Coleridge (1983: 6).

del héroe americano. A este respecto, Jonás Cuarón afirmó estar consternado por los comentarios del público americano durante la promoción del tráiler de la película:

Cuando salió el tráiler de *Desierto* en los Estados Unidos, mucha gente comentó: 'wow, este es nuestro héroe —refiriéndose al personaje de Jeffrey Dean Morgan—. ¡mátenlos a todos!'. Eso me impresionó mucho porque yo estoy consciente de que en todos los países hay un sentimiento de xenofobia, pero ver que no sólo son los políticos sino la gente común pues fue algo bastante impresionante y aterrador (Cuarón en Recamier 2016).

Esta situación nos conduce a pensar que aún si las reacciones de los espectadores protegidos por la anonimidad de la red son impactantes y peligrosas, éstas son la prueba del populismo racista al que los medios de comunicación dan libre curso. Estas reacciones también son el resultado del intertexto cinematográfico evocado en filigrana en *Desierto* y que hace del cazador racista un avatar del cowboy moderno que defiende su territorio contra los indios. Se puede comprender entonces que la escogencia de estos símbolos cinematográficos estadounidenses pueda ser peligrosa en lo que se refiere a la recepción de la película. Guido Rings advierte este peligro:

the ever-growing number of directors and scriptwriters who have focused on Mexican migration to and diaspora life in the US have managed to bring migrant perspectives into numerous Hollywood productions as well as TV, therefore reaching North-American mainstream population on a regular basis now. [But] [...] there is also a potential downside to this success, which includes the danger of assimilating filmic messages to the taste of mainstream audiences (Rings 2012: 4s.).

La elección de una estética inspirada en el cine comercial americano y en la industria hollywoodiense permite, sin lugar a duda, emocionar a una mayor audiencia ofreciendo la posibilidad de difundir a gran escala un mensaje ideológico y seguramente haciéndolo mejor que una 'película intelectual'. Es a partir de esta lógica que el director concibió su película:

Desde el principio a mí me interesaba hablar mucho del tema de la migración, pero no sabía cómo. Ya se había hecho mucho, y se hacía siempre para un público que ya está dispuesto a tener esa discusión, pero yo quería llegarle a un público más grande, es por eso que pensé en el cine de género de los 70 en Estados Unidos. Lograron hacer películas muy políticas y subversivas, pero disfrazadas de género. Lo importante que tiene *Desierto* es que, si no te interesa el tema, la vas a gozar igual, porque vas a estar agarrado del asiento por toda esta tensión de seguir a Gael García Bernal —quien interpreta a Moisés—. Para mí es una historia sobre huir de tus propios monstruos, aunque inevitablemente tendrás que confrontarlos al final (Cuarón en Recamier 2016).

Nos parece que es debido a esta indefinición y dualidad que fracasa el compromiso en *Desierto*: la escogencia de los códigos estéticos de la película de género resulta contraproducente desde un punto de vista ético en la medida en que no son asumidos de manera clara por su director. Al rechazar categorizar a *Desierto* ya sea como una película de género o como una película política y al decidir quedarse a mitad de camino entre estas dos opciones, el director pone al

espectador frente a dos elecciones interpretativas : la primera consistiría en ver *Desierto* con el filtro de los códigos de la película de género y participar así en la reducción estereotipada de los personajes (el villano, el héroe, los anónimos...), lo cual no es más que utilizar los mismos códigos del discurso que la película se supone está combatiendo. La segunda sería considerar el largometraje como una película comprometida con el discurso estereotipado pudiendo echar a perder su objetivo performativo. Por ende, hablar de compromiso parece mucho más problemático de lo que nos lo hace ver la promoción de la película.

4) ¿De la circunstancia a la universalidad? Replantear el compromiso de *Desierto*

Retomar el proyecto inicial del director, quien no buscaba hacer de *Desierto* una película de actualidad o circunstancial, nos permitirá superar este conflicto interpretativo percibido por el espectador. En sus entrevistas Jonás Cuarón se refiere en varias ocasiones al proyecto inicial que orientó la creación de *Desierto*, dejando de lado la lectura política y circunstancial de la película: "El desierto no conoce de nacionalidades, ni de países o fronteras. Allí todos somos iguales y ellos pasan por tantos peligros que no me pude sacar de la cabeza esta historia hasta que la hice" (Cuarón en Linares 2016). El considerar esta dimensión simbólica y universal no significa minimizar el compromiso de la película. Al contrario, ello nos ofrece la oportunidad de encontrar una solución a esta dificultad interpretativa producida por el choque entre un subtexto político muy emotivo con una película de género construida a partir de arquetipos capaces de provocar en el espectador sentimientos encontrados que van del horror al placer, de la persecución a la venganza.

En la génesis del proyecto Jonás Cuarón pone de relieve la experiencia animal del hombre frente a la hostilidad:

Hace mucho tiempo que venía pensando en esta historia. *Desierto* existía antes de *Gravity*. Durante cuatro años viaje por casi todo el mundo con el fin de encontrar desiertos que me 'inspiraran': Marruecos, el sur de España, cerca de Málaga, los Estados Unidos y por supuesto México. A medida que buscaba, la idea se hacía cada vez más clara: quería hacer una película que conmoviera, confiando en una emoción visceral que, en el marco de una película de acción, desarrollará un subtexto político [...] Siempre quise que el paisaje tradujera el retorno a una energía primaria, animal... (Cuarón en Icher 2016, traducido del francés por los autores)

Así, el sentido de esta película parece sobre todo residir en la experiencia filosófica, incluso metafísica que ofrece el desierto, esta interpretación es confirmada por la referencia que se hace al intertexto bíblico. En efecto, el nombre del héroe interpretado por Gael García Bernal, Moisés, le da a la película el valor de una parábola. El Moisés de Cuarón atraviesa el desierto en búsqueda de una tierra prometida como el Moisés del Libro del Éxodo, quien condujo al

pueblo hebreo al desierto fuera de Egipto. Pero la referencia bíblica parece que allí se agota: el personaje de Cuarón sigue siendo un hombre, no es un guía, mucho menos un profeta y la presencia divina está totalmente ausente de este universo desértico y hostil. Sin embargo, lo que confirma la referencia bíblica es la voluntad del director en crear arquetipos: Moisés podría también llamarse Ulises afrontando obstáculos para reunirse con su familia. De la misma manera, el personaje de asesino se reduce al arquetipo del hombre rabioso, motivado por pulsiones violentas y emociones destructivas. Es precisamente este retorno al arquetipo, en lo que tiene de universal, que el productor de *Desierto*, Alfonso Cuarón, valoriza:

Lo que me gusta de la película, es que tiene muy pocas explicaciones. Estamos en plena acción, no se conoce la historia del personaje del 'Minuteman'⁹, se puede percibir simplemente cierta vulnerabilidad en el personaje, pero no conocemos la causa. A Hollywood le gusta que todos los personajes tengan una historia íntima que explica todo. Ese no es el caso de *Desierto*. Se trata de una experiencia visceral, lo que no quiere decir que no haya una dimensión política. En este momento se nos habla a menudo de Donald Trump, de lo que dice sobre México... Fenómenos como Trump existen, de cierta manera son inevitables. Pero me parece más importante intentar comprender cómo ciertas personas pueden infligir todo este sufrimiento a otras y en nombre de qué lo hacen. En nuestra época me parece que todos los discursos que propagan miedo y odio representan el más grande peligro (Cuarón en Icher 2016, traducido del francés por los autores).

Contrariamente a lo que nos quiere hacer pensar la estrategia de marketing de la película y el discurso que la acompaña, en la mente de los creadores el contexto político nunca pasó a primer plano. Comprender el proyecto inicial es una manera de resolver en parte la insatisfacción exegética del espectador obligado a ver la película bajo el prisma de una lectura política que resulta reductora e insatisfactoria.

El sentido ético de *Desierto* reside particularmente en las múltiples elecciones estéticas que introducen en la película una reflexión filosófica sobre la igualdad, la justicia y la posibilidad de construir una moral. Despojados metódicamente de todos sus bienes (ese es justamente el sentido original del desierto, participio adjetivo de *deserere*, lo que constituye el espacio de la separación, de lo que falta),¹⁰ los dos protagonistas terminan afrontándose en un duelo final: un plano general muestra al héroe Moisés y a su enemigo acostados uno junto al otro en una postura idéntica que simboliza la igualdad frente a la hostilidad del desierto. Es a este último a quien se le confiere el ejercicio de la justicia, puesto que Moisés deja que el desierto se encargue de la suerte del asesino que se encuentra herido. El acto de despojo extremo al que se someten los dos protagonistas y enemigos culmina en la única moraleja de la película, personificada por el

⁹ Anglicismo que se puede traducir por el 'soldado de milicia'. El término *Minuteman* hace referencia a los miembros de la milicia de las trece colonias que juraron estar listos para el combate apenas los llamaran.

¹⁰ Véase Coromines (2011: 340).

mexicano que se rehúsa a manchar sus manos con la sangre del crimen, llevando a sus espaldas a la mujer a quien consigue salvar.

Tal vez la riqueza de *Desierto* se fundamenta en la puesta en escena del absurdo. El ser humano corre, sube y baja montañas, pierde el equilibrio, se cae, esquivo los peñascos, se desliza por entre los campos de cactus, se conduce de manera caótica en una inmensidad sin caminos, y frente a todos estos movimientos humanos la inmovilidad del desierto impresiona al espectador. Por dicho motivo el inicio y el fin de la película, estéticamente muy bien trabajados y contruidos a partir de planos generales y panorámicos, sugiriendo la majestuosidad del desierto, encuadran la historia circunstanciada en una dimensión metafísica que hace que los conflictos humanos parezcan irrisorios. Por ello, el valor de los planos se hace especialmente significativo puesto que los planos generales no hacen sino reforzar la pequeñez y la insignificancia del hombre frente a la grandeza del desierto. Esta visión casi cosmogónica, que se sitúa al inicio y al final de la película, abre la ficción hacia una atemporalidad indiferente a las contingencias humanas por más trágicas que estas sean. De hecho, en los últimos segundos, el objetivo de la cámara se desvía de los dos personajes para centrarse en el mundo de los hombres representado por las luces de una ciudad que se ve a lo lejos, volviéndose a fijar el objetivo en el desierto que parece inmutable. Al igual que los tres alambres de púas que se ven al inicio de la película y que figuran como un intento irrisorio por conquistar un espacio salvaje y extender la propiedad a lugares en donde esta noción está desposeída de sentido, las lucecitas del mundo humano aparecen a lo lejos como una agitación vana frente a la inmovilidad silenciosa del desierto.

5) Conclusión

A pesar de la estrategia de marketing de la película y del cubrimiento mediático que hacen de *Desierto* un contra-discurso de la era pre-Trump, un panfleto comprometido contra las reducciones simplistas y esencialistas que permitieron la ascensión del actual presidente de los Estados Unidos, *Desierto* no propone una reflexión profunda sobre el peligro del extremismo. Al contrario, el hecho de elegir una estética susceptible de emocionar a la mayor parte de la audiencia resulta contraproducente para la temática, no solamente porque vehicula las oposiciones binarias entre, de un lado, un villano americano y, del otro, el grupo anónimo de migrantes mexicanos, sino también porque ofrece al público más sensible a la retórica de Trump un imaginario y una iconografía cuyo trasfondo se basa en el gran héroe americano, el cowboy o el justiciero armado, dispuesto a todo con el fin de defender su territorio. El compromiso artístico tal y como hoy se concibe va más allá de la simple participación del artista en la esfera

mediática y pública: esto lleva a hacerse la pregunta sobre la responsabilidad del director en el intercambio que propone con los espectadores y en donde parece imposible de separar la ética y la estética. Sin embargo, lo que sí ofrece *Desierto* de manera espectacular es la experiencia primitiva del hombre puesto sólo frente a sus elecciones y a la adversidad de un mundo indiferente a sus gritos.

Películas

CUARÓN, Jonás (dir.) (2015): *Desierto*. Mexico/France: Esperanto Kino/CG Cinema. 88 min.

Bibliografía selectiva

BOUJU, Emmanuel (2005): 'Geste d'engagement et principe d'incertitude. Le *misi me* de l'écrivain'. In: Emmanuel Bouju (ed.): *L'Engagement littéraire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 49-59.

CHAUDET, Chloé (2016): *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*. Paris: Classiques Garnier.

COLERIDGE, Samuel Taylor (1983 [1817]): *Biographia Literaria. The Collected Works VII*. Vol. 2. Princeton: Princeton University Press.

COROMINES, Joan (2011): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

ICHER, Bruno (2016): 'Alfonso Cuarón: *Desierto*, le film de mon fils Jonas, est une expérience viscérale'. In: *Télérama*, 17 de abril. <https://www.telerama.fr/cinema/alfonso-cuaron-desierto-le-film-de-mon-fils-jonas-est-un-experience-viscerale-avec-une-dimension-politique,141081.php> [05.11.2019].

KEVENEY, Bill (2018): 'Oscars 2018: *Coco* Filmmakers Wanted to Counter Trump's Anti-Mexico Comments With the Film'. In: *USA Today*, 5 de mayo. <https://www.usatoday.com/story/life/movies/2018/03/04/oscar-2018-coco-producers-wanted-counter-trumps-anti-mexico-comments-film/394131002> [05.11.2019].

LINARES, Albinson (2016): '*Desierto* es una pesadilla que Trump puede convertir en realidad'. En: *The New York Times ES*, 18 de octubre. <https://www.nytimes.com/es/2016/10/18/jonas-cuaron-desierto-es-una-pesadilla-que-trump-puede-convertir-en-realidad/> [05.11.2019].

PAGESY, Hélène (2016): '*Desierto*: Donald Trump dans le viseur de Jonás Cuarón'. In: *Le Figaro*, 13 de abril. <https://www.lefigaro.fr/cinema/2016/04/13/03002-20160413ARTFIG00260--desierto-donald-trump-dans-le-viseur-de-jonas-cuaron.php> [05.11.2019]

RECAMIER, Mariana (2016): '*Desierto* no es otro cliché sobre migrantes: Jonás Cuarón'. En: *máspormás*, 15 de abril. <https://www.maspormas.com/ciudad/desierto-cliche-migrantes-jonas-cuaron/> [05.11.2019]

RINGS, Guido (2012): 'Identity and Otherness in Contemporary Chicano Cinema. An introduction'. In: *iMex. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 2, 4-11.

RIOU, Daniel (2005): 'Jorge Semprún: se dégager de l'Un'. In: Emmanuel Bouju (ed.): *L'Engagement littéraire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 175-186.