

Tiempo de desiertos

Mario Espinosa

Reino que el ser jamás ha disfrutado
John Milton

Llegan noticias de un terreno fiero y plano. La selva y la ciudad se consumen, queda un desierto caótico. Su arquitectura es tan horizontal que desaparece, por eso atrae la atención de extraños creadores que lo aceptan como alegoría destructiva atada a sus tentaciones pesimistas. Antes de ser atacado por el frenesí de la creación ya el desierto proclama sus propias metáforas, las opuestas al barroquismo de interminables símbolos. Lo excesivamente verde desaparece y llega la desolación, el peregrinaje agónico bajo el ~~sol~~ . el suelo árido. T. S. Eliot habla de «la Palabra en el desierto / Donde es atacada por voces tentadoras, / la sombra y su lamento en la danza fúnebre, / el alto lamento de la desconsolada quimera».

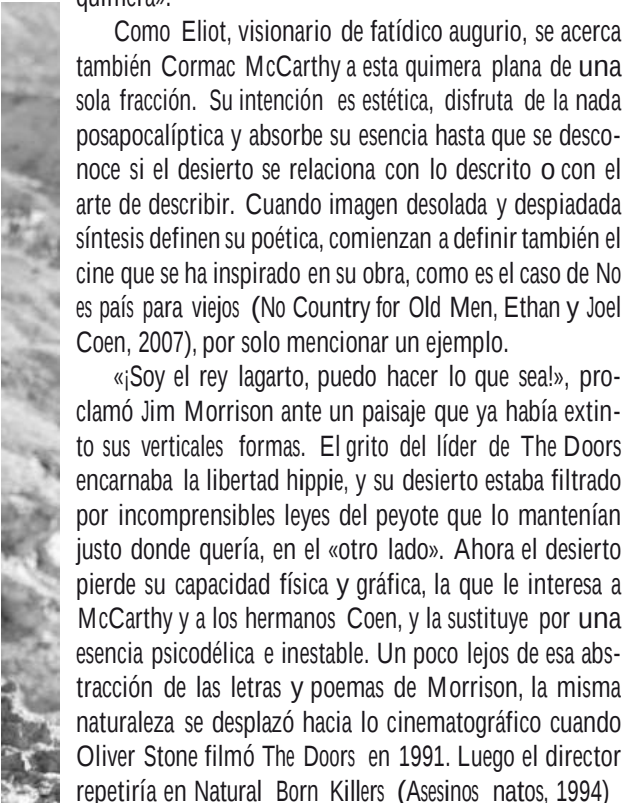
Como Eliot, visionario de fatídico augurio, se acerca también Cormac McCarthy a esta quimera plana de una sola fracción. Su intención es estética, disfruta de la nada posapocalíptica y absorbe su esencia hasta que se desconoce si el desierto se relaciona con lo descrito o con el arte de describir. Cuando imagen desolada y despiadada síntesis definen su poética, comienzan a definir también el cine que se ha inspirado en su obra, como es el caso de No es país para viejos (No Country for Old Men, Ethan y Joel Coen, 2007), por solo mencionar un ejemplo.

«¡Soy el rey lagarto, puedo hacer lo que sea!», proclamó Jim Morrison ante un paisaje que ya había extinto sus verticales formas. El grito del líder de The Doors encarnaba la libertad hippie, y su desierto estaba filtrado por incomprensibles leyes del peyote que lo mantenían justo donde quería, en el «otro lado». Ahora el desierto pierde su capacidad física y gráfica, la que le interesa a McCarthy y a los hermanos Coen, y la sustituye por una esencia psicodélica e inestable. Un poco lejos de esa abstracción de las letras y poemas de Morrison, la misma naturaleza se desplazó hacia lo cinematográfico cuando Oliver Stone filmó The Doors en 1991. Luego el director repetiría en Natural Born Killers (Asesinos natos, 1994)

la idea del desierto como espacio capaz de desfigurar simbólicamente lo plano, hasta alejarlo de ser una inmediata metáfora de la desolación.¹

Con este breve (e inconcluso) mapa del desierto y sus raras mutaciones, pretendo introducir una película inmóvil, una que se queda quieta entre la infinita posibilidad del surrealismo y el paso por lo alegórico. Su nombre es precisamente Desierto, y lo que propone es un recorrido lineal y sólido. Dirigida por Jonás Cuarón en 2015, se esfuerza por mantenerse intacta mientras arde la frontera entre México y EE.UU.

Las siguientes líneas aparecen en un viejo artículo de Alfonso Reyes sobre la poesía mexicana del siglo xix:



«Los paisajes no son sino un estado de ánimo y viven y prosperan en sí mismos como una conciencia».² Desierto se estanca en esa sentencia hasta subordinarse a algunos fatalismos geográficos que le exigen un principio monotemático muy cercano al fundamento social y político. Recuerdo también que Win Wenders, otro que pasó por el desierto norteamericano (Paris, Texas, 1984), decía: «primero el terreno, luego la historia».

Durante todo un siglo se ha ido gestando el wéstern, y muy pocas veces se ha podido separar de las problemáticas territoriales. Ha repetido constantemente la fórmula de los límites bien marcados: territorios indígenas, anglosajones y mexicanos. Con el paso del tiempo, el inmutable paisaje del oeste norteamericano ha variado los conflictos sociales que sobre él se trazaban, y el cine que se le ha acercado reinventa constantemente la forma de enfocarlos.

En los últimos años, el mismo espacio por donde cabalgó John Wayne se ha transformado en un terreno de categoría infernal que no puede eludir el tema migratorio. Los artilugios espectaculares, que promovían la popularidad de este género, tienden a desaparecer en este nuevo cine que se filma con furia sobre la frontera. La crisis migratoria de nuestro tiempo ha hecho aparecer películas que apuntan su perspectiva hacia un lado u otro de esa línea divisoria: Babel (Alejandro G. Iñárritu, 2006), Los bastardos (Amat Escalante, 2008), 600 millas (Gabriel Ripstein, 2015) o La jaula de oro (Diego Quemada-Díez, 2013). A este corpus pertenece la película de Jonás Cuarón.

Lo que intenta el realizador mexicano, hijo del director y guionista Alfonso Cuarón, es enfrentarse a un tema definitivamente necesario. Es cierto que gran parte de la fuerza del cine radica en su capacidad para lograr un reflejo-denuncia de la realidad instantánea, pero hay algo que falla en esta película. Su método, estilizado y épico, termina elaborando lo que pudiera ser una cinta perfecta: imagen sólida y consecuente con un guion orgánico. Mas una obra formalmente lograda no supone precisamente que su alcance conceptual pueda ser valorado de la misma manera.

La oferta de Cuarón Jr. padece los facilismos convencionales de un filme que pretende distribuirse globalmente y navegar con tranquilidad por el mar de los espectadores pasivos. Para ello, seduce con una amalgama de suaves derroteros de cine de género: tensiones y atmósferas propias del suspense y el dinamismo dramático de lo que pudieran ser los primeros pasos de una nueva relectura del wéstern. Crea su realizador un sistema lineal de personajes tipo que solo responden a un único objetivo, tal como los obvios héroes del cine del oeste. Gael García Bernal carga con un protagonista absoluto que asume la suerte de los demás, su nombre es Moisés y su propósito es atravesar la frontera cual Mar Rojo. En el otro lado

se le opone un cazador de inmigrantes que actúa por voluntad propia. Interpretado por Jeffrey Dean Morgan, este oscuro personaje ha sido demolido por los prejuicios de una sociedad que destroza sus códigos morales.

En el mencionado artículo de Alfonso Reyes se lee también esta cita de Menéndez y Pelayo: «Lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y, en segundo lugar, la política».³ Cuando este intelectual español lanzó su sentencia, no había advertido en profundidad el alcance inagotable del Modernismo, ni tampoco vivió para ver todo el auge de la poesía latinoamericana del siglo xx. Su criterio pudiera admitirse solo en el caso de poetas culturalmente colonizados, que arrastraban recursos, frases e imágenes del Siglo de Oro español. Estos dos calificativos se ajustan irónicamente a una definición de Desierto, obra que insiste en el rechazo de cualquier ambigüedad natural del comportamiento humano para crear un rígido estereotipo del héroe inmigrante, inscrito en un trasfondo visual meramente «descriptivo» —no accede al paisaje como elemento abstracto o alegórico, sino literal y metonímico—, y cuya propuesta, más que reflexiva o arriesgada artísticamente, es «política».

Sobre la cabeza de Jonás Cuarón se balancea La jaula de oro, espada de Damocles que coincide con su filme en cuanto a temática, espacio y tiempo. Pero a diferencia de Desierto, la película de Diego Quemada-Díez aborda el tema de la inmigración sin innecesarias articulaciones del cine espectacular, por lo que se aleja del convencionalismo para trazar un esquema objetivo y crítico. En cuanto al maniqueo heroísmo épico, también se ausenta: sus protagonistas van desapareciendo uno a uno en una agonía similar a la desintegración física y anímica. En un poema de Mahmud Darwish, poeta árabe preocupado por el ser humano y sus límites geográficos, aparecen estas líneas: «La tierra se estrecha para nosotros. Nos hacina en el último pasaje y nos / despojamos de nuestros miembros para pasar». Definitivamente no hay heroísmo en estos versos, solo remiten a la imagen del migrante desprovisto de sí mismo tras una línea.

El protagonista de Desierto no siente su mutilación, se aferra simplemente a una lucha titánica que tiene como «premio» transitar íntegro hacia el otro lado. Al final, todo se trata de la eterna búsqueda de la felicidad, siempre valorable como decisión temática; pero lo que supone el logro definitivo para Cuarón, es cuestionado en La jaula de oro: después de haber cruzado no hay sospechas de un nuevo estado anímico cercano a la felicidad. Se logra así un enfoque mucho más crítico que con un manual sobre la supervivencia heroica.

Aunque el intercambio de lo esencial por el espectáculo tiene un precio demasiado alto, la propuesta de Cuarón guarda sus méritos. Gracias a las líneas de con-



tacto con el cine fácil, permitirá que la cinematografía latinoamericana se extienda hacia nuevos espacios y públicos. Ya el filme ha sido premiado, por lo que este nuevo Moisés de los desiertos comienza a ocupar un lugar fuera de la verdadera emancipación cultural que nuestro cine debería defender, y dentro de un espacio mercantilista que lo condena a ser una buena película, pero no una película inmortal.



Mario Espinosa (La Habana, 1991)
Licenciado en Letras por la Universidad de La Habana (2015) y especialista de la Cinemateca de Cuba.

1 Antes de que Oliver Stone llegara a ensayar sobre el desierto y su mística flexibilidad dentro del cine, otros ya habían previsto dicha cualidad. Michelangelo Antonioni logra en *El desierto rojo* (1964) un salto de lo físico a lo profundamente psicológico y existencial. Al año siguiente Luis Buñuel cerraba su etapa mexicana con *Simón del desierto*. En este filme —cuya poética no puede evitar la veta surrealista— Buñuel levanta a un predicador sobre un pedestal en pleno desierto del este mexicano y desliza un alegórico ataúd sobre rocas y cactus. Habla, como casi ninguno lo ha hecho, sobre la lucha eterna entre la carne y el espíritu, a partir de una aparente «nada» de rasgos geológicos. En *El topo* (1970) todos los códigos del wéstern, que hasta ese momento parecían inquebrantables, son desarticulados por Alejandro Jodorowsky en su propuesta simbolista, teológica y surrealista. Veinticinco años después, con *Dead Man* (1995), Jim Jarmusch desataría otra vez los gastados amarres del wéstern comercial para construir sobre él una versión del descenso órfico del visionario William Blake. David Lynch también se ha obsesionado por atacar el desierto desde el surrealismo. Lo revisita constantemente en sus filmes/sueños (*Wild at Heart*, 1990; *Lost Highway*, 1997; *Mulholland Drive*, 2001) e incluso lo ha transformado en un soporte donde ensayar los más lejanos dominios de la ciencia ficción (*Dune*, 1984).

2 Alfonso Reyes. «El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix», *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Tomo I, Letras Mexicanas, México DF, 1955, p. 198.

3 Ídem, p. 200.

