

La noción de la historia en *Desiertos mares* de José Luis García Agraz

*Aleksandra Jablonska**

El artículo argumenta que las películas de ficción pueden ser consideradas como portadoras de sentidos históricos a condición de que en su lectura se articulen tres tipos de criterios: los del análisis historiográfico, los del narrativo y los que se desprenden del estudio de los modos de expresión propiamente cinematográfica. Como ejemplo de este tipo de análisis se propone la interpretación de la película *Desiertos mares*, en la que se destaca la noción de la historia como una construcción subjetiva, lo que coincide con las planteamientos de Michael de Certeau y Paul Ricœur, entre otros.

The notion of history in José Luis García Agraz's film Desiertos mares: This article argues that it is possible to find an historical sense in fictional movies upon the condition that their readings incorporate three types of analysis: historiographic, narrative and that which is the result of the study of modes of specifically cinematographic expression. It uses the interpretation of a Mexican film, *Desiertos mares* (*Deserted Seas*), to exemplify this kind of study and concludes that the film's notion of history as a subjective construct is coincident with some of the proposals of Michel de Certeau and Paul Ricœur.

Consideraciones preliminares

SI BIEN ES AMPLIA LA LITERATURA que cuestiona la exclusividad del discurso científico moderno en general, y del histórico en particular, los análisis de las películas de ficción como portadoras de sentidos históricos apenas ha empezado a plantearse como una posibilidad. Entre los autores que han entrevisto esta eventualidad, la mayoría no considera las películas sino como una ilustración pobre y defectuosa de los libros de historia, por lo que en sus obras el interés por los modos de expresión y representación específicamente

* Universidad Pedagógica Nacional.

cinematográficos es escaso o, de plano, inexistente.¹ Por lo general, las películas no son para ellos sino un pretexto para hablar de lo que consideran la historia científica, verdadera, libresca.

En el presente ensayo deseo argumentar, por un lado, que las películas pueden ser consideradas como discursos históricos por derecho propio y, por el otro, que su interpretación requiere de un método distinto al que se emplea para analizar los textos escritos sobre la historia.

En efecto, no hay razón para excluir los filmes de ficción de entre las obras que consideramos como históricas, a medida que éstas atestiguan una cierta actitud hacia el pasado y contienen una determinada concepción del mismo. Al igual que los textos escritos no son un reflejo directo del pasado sino una reconstrucción. En este sentido, ambos tipos de discurso son tributarios de una determinada cultura e ideología y se basan en una serie de convenciones entre las cuales destacan las que regulan la construcción de los relatos.²

Han sido fundamentalmente Hayden White³ y Paul Ricœur⁴ quienes han destacado la importancia de la narrativa en la construcción de los sentidos

¹ José María Caparrós Lera, *100 películas sobre historia contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1997; José María Caparrós Lera, *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Barcelona, Ariel (Ariel Practicum), 1998; Marc C. Carnes, *Past Imperfect. History according to the movies*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1995; Jerónimo José Martín y Antonio R. Rubio, *Cine y Revolución Francesa*, Madrid, Rialp, 1990; D. Mintz y R. Roberts (eds.), *Hollywood's America: United States History through its Films*, Nueva York, St. James, 1993; Julio Montero y Ma. Antonia Paz (coord.), *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*, Madrid, Tempo, 1997; Alicia Salvador Marañón, *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea*, Madrid, De la Torre, 1997; Donald F. Stevens (ed.), *Based on a true story. Latin American History at the movies*, segunda edición, Wilmington, Scholarly Resources Inc., 1998, Luis Trelles Plazaola, *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América hispana vista por el cine de ficción y largometraje*, San Juan, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1996; José Uroz (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

² Cfr. Hayden White, "Histriography and Historiophoty", *American Historical Review*, núm. 5, diciembre de 1988, pp. 1193-1199 y Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío de cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel (Ariel Historia), 1997.

³ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en al Europa del siglo XIX*, segunda reimpresión, México, FCE, 1992; *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.

⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, 3 tomos, tercera edición, México, Siglo XXI, 2000; *Del texto a la acción. Ensayos de la hermenéutica II*, segunda edición, México, FCE, 2004.

históricos argumentando que no se trata de una forma neutra para representar lo real, sino de “un complejo conjunto de códigos cuya interrelación por parte del autor —para la producción de una historia infinitamente rica en sugerencias y tonalidades afectivas, por no decir de actitudes y evaluaciones subliminales de su objeto— da fe de su talento como artista, como maestro más que como siervo de los códigos disponibles en su momento”.⁵ De ahí que el propio discurso, argumenta White, produzca los significados y que el cambio en su forma, transforme también los significados producidos.

La narrativa convierte en historia una lista de acontecimientos históricos que, de otro modo, serían crónica y, para ello, los codifica como relato.⁶ Ello implica acomodarlos conforme a una organización narrativa previa, que les otorga inteligibilidad, así como unidad y coherencia, que los acontecimientos de por sí no tienen.⁷ Esta ha sido la característica lo mismo de las obras científicas que de las ficciones, por lo que estas últimas no deben ser relegadas a una categoría inferior y desautorizadas como obra de pura imaginación.⁸

Por otra parte, he planteado que la lectura de los sentidos históricos en una película no puede reducirse a las formas de análisis que se emplean para descifrar los textos escritos, sino que se requiere de un método que articule tres tipos de criterios: los del análisis historiográfico, los del narrativo y los que se desprenden del estudio de los modos de expresión propiamente cinematográfica. Los primeros conducen a hacerle a los filmes las mismas preguntas que los historiadores plantean a los textos escritos y en particular las que se refieren a la concepción de la historia implícita en cada una de las películas, a la noción del referente histórico, del historiador y del discurso histórico, al modelo de la explicación histórica y a la manera como cada uno de los filmes plantea la relación entre el pasado y el presente.

No obstante, el análisis historiográfico no puede pasar por alto dos hechos fundamentales: el que las películas sean ficciones y que la mayoría de ellas tengan la forma de un relato. El primero de estos hechos obliga a analizar, en cada caso concreto, cómo se articulan en el filme las convenciones de la

⁵ Hayden White, *El contenido... op. cit.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*

⁷ Paul Ricoeur, *Del texto... op. cit.*, pp. 17-18.

⁸ Lo cual no implica, desde luego, conferir el mismo estatus a la ficción histórica y al texto elaborado conforme a los principios de la disciplina.

veracidad, propias de los discursos científicos, con las convenciones de la ficcionalidad. El segundo conduce a tomar en cuenta las categorías del análisis narrativo a fin de establecer en qué medida las reglas a las que se somete el relato filmico influyen en la interpretación de la historia. Entre dichas categorías revisten una especial importancia las de la estructura narrativa, el narrador (implícito y explícito), los personajes, el narratario, el tiempo y el espacio.⁹ En tercer lugar, es necesario tomar en cuenta que el proceso semiótico en el cine no se realiza principalmente mediante el lenguaje verbal, sino a través de las imágenes visuales, el montaje: la forma en que dichas imágenes se encadenan, el sonido, que no se limita a los diálogos sino que incluye la música y los ruidos, y la interrelación específica entre todos estos materiales de expresión.

La construcción espacio-temporal de la película

La película de José Luis García Agraz transcurre en tres tiempos históricos distintos: la época actual, es decir fines de los ochenta o principios de la década de los noventa; 1957, cuando la familia de Juan Aguirre, el protagonista, hizo el viaje a Sonora y se enteró por radio que un terremoto había provocado la caída del Ángel de la Independencia; y 1520, la conquista de Tenochtitlan. Los tres relatos se cuentan de manera discontinua, de modo que los sucesos que ocurren en las tres épocas distintas se alternan en la pantalla generando ciertas conexiones significativas entre los tres tiempos. Por otra parte, cada una de las historias es contada en forma cronológica.

El momento presente es marcado por una persistente lluvia, la mayoría de las escenas ocurren de noche. Predominan los interiores decorados y equipados de manera que remite inequívocamente a un momento reciente y, a la vez, contribuyen a caracterizar a los personajes.

⁹ Existen diversas posiciones en cuanto a la definición y el empleo de dichas categorías en el análisis filmico. Para conocer las más importantes consúltese a David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós (Paidós Comunicación, núm. 72), 1996; Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós (Instrumentos Paidós núm. 7), 1996 (1991); André Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós (Comunicación y Cine núm. 64), 1995; Ma. del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo filmico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2003.

Los exteriores son escasos y su ambientación parece estar en consonancia con la melancolía y desesperación del protagonista. La lluvia que no cesa nunca, el pavimento mojado, las fachadas sobre las cuales escurre el agua, los parabrisas y las ventanas siempre empapadas parecen reflejar el estado interior de Juan.

Si bien la noche y la lluvia permiten la primera transición al pasado, los tiempos de la infancia de Juan son secos, tranquilos y soleados. El ambiente urbano y claustrofóbico cede lugar a paisajes abiertos, un poco agrestes pero que al mismo tiempo evocan la libertad y son escenario de la convivencia amorosa de Carmen, la madre de Juan, y sus hijos. El aspecto del coche de los padres de Juan, el aparato de radio como la principal fuente de noticias y las llamadas de larga distancia manejadas por una operadora son los signos principales que nos remiten a una época anterior. La película determina con precisión dicho periodo, al informar sobre el terremoto que derribó el Ángel de la Independencia.

La primera transición a la época de la Conquista también se opera a partir de una serie de signos de fácil lectura. Vemos a Juan, guionista y editor cinematográfico, apretando las teclas de una computadora. A medida que escribe, en la pantalla aparece el letrero: *Tenochtitlan 1520, día*. Vemos inmediatamente a un jinete europeo persiguiendo a un indígena. El aspecto de ambos personajes no deja lugar a dudas de la época de la que se trata. Las escenas que corresponden a la Conquista están filmadas en colores que evocan la no-realidad, el pasado lejano o un ambiente onírico. En ocasiones se acercan al sepia, en otras predomina un fondo amarillo o rojo. Se desarrollan en espacios abiertos: llanuras, colinas, orillas de un río, o bien, en las escalinatas de una pirámide. La construcción indígena es el escenario de la derrota de los españoles, quienes son conducidos, como cautivos, a un oratorio colocado en la cima. Uno de ellos es sacrificado y el sacerdote muestra a todos su corazón palpitante.

Los tres relatos se entrecruzan constantemente y es en esta alternancia, en la contigüidad y contraste entre las situaciones, rostros y actitudes, donde hay que buscar los significados del filme. Las primeras cuatro escenas están ambientadas en el momento actual. Hablan del desamor, del abandono, de la indiferencia y del desprecio, que marcan el fin de la vida de una pareja, la de Juan y su esposa, Elena. En la última imagen vemos a Juan, a través de un parabrisas sobre el que escurre la lluvia, manejando hacia su casa. Juan baja el

vidrio y mira a una pareja: él cambia la llanta de un coche antiguo, ella extiende sobre él un paraguas que lo protege de la lluvia. Es la primera transición al pasado, a la antigua vida familiar de Juan, donde todo era amor, ternura y protección.

La película vuelve al momento actual. Juan revisa las cartas que se habían escrito sus padres y el telegrama que anunció la muerte de su padre, Joaquín. Inmediatamente después lo veremos trabajando en su guión, imaginando a su padre como el conquistador y asesino. La añoranza de la familia da lugar a una actitud ambigua, en la que la historia personal se mezcla con la historia de la patria. El padre es el fundador de ambas historias, un padre fuerte y malo, protector y asesino, amoroso y violador.

La siguiente transición tiene lugar cuando Juan espera durante un largo tiempo a Elena frente a su casa. Ella llega con su nueva pareja y lo rechaza con desprecio y enojo. Pero el cineasta está dispuesto a avanzar en su autohumillación: sube por la pared de la casa hasta un balcón para suplicar y declararle su amor.

Ante tal desamparo y humillación vuelven las imágenes familiares. El padre encuentra en la carretera una estatua del ángel y decide llevarla con ellos. “Es nuestro ángel de la guarda” declara. Tras un corte, vemos a Juan trabajando en su estudio. Un trueno ilumina la estatua del ángel parado junto a la ventana.

La añoranza de Elena y la creciente desesperación de Juan encuentran de nuevo su contrapunto en los recuerdos de la armonía y el cariño que se prodigaban mutuamente los padres. Pero esta vez en la escena recordada Juan introduce elementos que distinguen la actitud de los padres hacia la historia de la patria. El padre reivindica su papel civilizador, heredado de los españoles. La madre guarda la memoria de los antepasados indígenas. Estos elementos están en consonancia con la manera en que Juan representa a su padre en la película sobre la Conquista.

En otra de las escenas vemos a Elena representando a la mujer fría, interesada y mezquina, que se supone que es. Vacía la casa conyugal de todos los objetos, vuelve a rechazar a Juan y finalmente descubre el guión impreso de la película. En la escena que, se supone, ella lee, el padre persigue y atrapa a la mujer indígena. Esta última no habla pero se resiste con dignidad. Es de suponer que se trata de contrastar la actitud de las dos mujeres: la indignidad hasta la ignominia de la rubia Elena y el orgullo de la joven morena.

Una fotografía rota de sus padres que Juan encuentra en su casa, saqueada por Elena, le hace recordar nuevamente la felicidad de su vida con la amorosa madre. Se encuentran en un hotel sin el padre, quien se fue a atender un accidente que había ocurrido en su empresa. Entonces aparecen signos ominosos. La radio informa sobre la caída de la estatua de la Independencia. El ángel que la familia trae consigo también se desploma y Carmen descubre que Juan tiene fiebre. Aquella enfermedad y la caída de los dos ángeles: el que sostenía a la patria y el que protegía a la familia, presagios de la muerte del padre, dan pie a la imagen de Juan maduro vomitando en la taza del baño.

Finalmente, la aventura de la madre con un hombre norteño se muestra en forma paralela con la de Juan y Margarita, una estudiante de cine. Está claro que ninguna de las dos tiene realmente importancia.

Tanto la selección de los momentos del pasado que se evocan en el filme, como la selección espacial apuntan hacia una concepción de lo histórico como el escenario para la reelaboración de la identidad del protagonista, en que el pasado familiar y el de la patria tiene el mismo rango. En efecto, Juan se remonta, por una parte, a su propio origen, a su propia infancia y, por la otra, al momento de la fundación del país. La película evoca el centro simbólico de la patria: Tenochtitlan, y más tarde la Ciudad de México. Al mismo tiempo, a medida que en el filme se sobreponen los sentimientos patrios a los familiares, aparecen los paisajes de Sonora, la patria chica de la madre.

El sujeto y la historia

El tema central de la película de José Luis García Agraz es la crisis de la identidad del protagonista y la consecuente búsqueda de elementos que le permitieran redefinirla y así recobrar el equilibrio perdido. Para lograrlo, Juan recurre al pasado, selecciona algunos elementos que en parte recuerda y en parte imagina, para poder dar un nuevo valor y significado a su vida. Y así, compelido por los acontecimientos dolorosos que se presentan de pronto en su vida, Juan empieza a elaborar una historia personal en la que los recuerdos familiares se entretajan con un imaginario historicista nacional, para producir un encadenamiento significativo que le permita reelaborar la imagen de sí mismo y de su situación actual.

El trabajo de duelo que realiza Juan tiene así un doble escenario, el personal y el colectivo. Su búsqueda de la cura se dirige tanto a las heridas del amor propio como a los traumatismos del orgullo nacional. Y es que, en efecto, tal como ha señalado Paul Ricoeur, las problemáticas de la memoria y de la identidad, tanto colectiva como personal, se cruzan necesariamente.¹⁰ La memoria es frágil, amenazada por el olvido, transformada, reprimida, manipulada. También lo es la identidad porque su carácter es “puramente presunto, alegado” y porque resulta siempre problemático definir lo que significa permanecer el mismo a través del tiempo.¹¹ Pero, además, afirma Ricoeur, no hay comunidad histórica que no haya nacido a partir de la guerra, como consecuencia de las humillaciones, los atentados contra la autoestima.¹²

El trabajo de rememoración que realiza Juan tiene también, a mi juicio, otras implicaciones. Lo que hace el protagonista es en gran medida análogo a las operaciones que realizan los historiadores encargados de darle sentido al pasado de una nación, cuya tarea principal es crear la imagen de una identidad colectiva, a partir de la selección de algunos elementos del pasado, dotados de una fuerte significación emocional para la colectividad. Así, Juan, el narrador principal del relato, puede considerarse como la representación de la figura del historiador que reelabora el sentido del pasado en un momento de crisis de la identidad. En ambos casos se trata de una operación eminentemente subjetiva.

Es en este sentido que encuentro en la película una cierta coincidencia con los debates que han tenido lugar en las últimas décadas en el terreno de la historiografía. En efecto, a contrapelo de las perspectivas tradicionales empeñadas en hacer desaparecer al sujeto en aras de la construcción de un saber objetivo, basado en la verificación de los datos y establecimiento de explicaciones imparciales, en los últimos años varios autores han reflexionado sobre la necesidad de devolverle al individuo el papel que le corresponde en la construcción de los conocimientos.

Michel de Certeau desarrolló el concepto del *lugar* desde el que se escribe todo relato histórico.¹³ Conforme al autor, toda historia se hace desde el presente y es desde su perspectiva que se selecciona “entre lo que puede ser

¹⁰ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE, 2004, p. 110.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ M. de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

comprendido y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente”.¹⁴ Son los intereses políticos de la actualidad, los instrumentos explicativos del momento, las técnicas y símbolos que tienen más autoridad ante el público, los que dan lugar al discurso historiográfico. Hay que reconocer por lo tanto, plantea Certeau, que los libros de historia no dan cuenta de lo que “realmente pasó”, sino que reflejan el punto de vista del sujeto que los ha escrito.¹⁵

Conforme a esta perspectiva, con cada vez mayor frecuencia los historiadores revelan su subjetividad, se hacen *visibles* dentro del texto a fin de hacer explícita su propia voz y parcialidad, y para asumir el enfoque desde la cual elaboran el discurso, tal como ocurre en el filme analizado.¹⁶

Los personajes: un conquistador vencido y una madre triunfante

Todos los personajes de la película están fuertemente estereotipados. En su caracterización el género constituye una de las determinaciones más importantes, además de que cada uno de ellos representa cierta postura ante la vida y ante la historia patria. A lo largo del filme todos ellos son severamente enjuiciados desde un punto de vista moral tradicional que se impone desde el principio hasta el fin de la narrativa.

Hay tres personajes femeninos con papeles protagónicos, debido a su cercanía con Juan: Elena, Carmen y Margarita. El retrato de las dos mujeres jóvenes es abierta y burdamente negativo. Elena parece dejar a Juan por razones frívolas, porque se siente atraída por otro hombre, lo que coloca de inmediato en el plano moral opuesto a Carmen, dedicada exclusiva y plenamente a su marido e hijos. Es frívola, manipuladora y desleal, además de irrespetuosa y codiciosa. Su inmadurez emocional es un dato tanto más preocupante que profesionalmente Elena brinda el apoyo psicológico a los niños y sus padres.

Una vez enfrentado el espectador a este retrato, no le puede sorprender el de Margarita, presta a acostarse con los personajes del medio cinematográfico

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, Michel de Certeau, *op. cit.*, Corcuera de Mancera, Sonia, *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*, México, FCE, 2000.

para obtener ciertas ventajas personales. Además de otorgar favores sexuales, Margarita se da “toquecitos”, va a fiestas, hurga en las pertenencias personales del recién conocido Juan y, para colmo, no le interesa atender las funciones tan tradicional y fundamentalmente femeninas, como preparar la comida. De nuevo es un personaje que está en las antípodas de la dulce, protectora y nutricia Carmen. Esta última representa, por oposición a los caracteres anteriores, todos los méritos de la mujer y madre mexicana. En la primera escena en que aparece en el filme se le representa ya en la función protectora, que le es tan propia: sostiene un paraguas sobre la figura de su marido, quien está cambiando una llanta del coche. Inmediatamente después la vemos desarrollar las funciones de madre, dedicada por entero a proteger, alimentar y amar a sus hijos. Todo en ella es inseguridad y dependencia, pero según el filme, estos son los rasgos inherentes a las buenas mujeres.

Además de ser madre y esposa ejemplar, Carmen representa a la raza humillada y derrotada por los blancos, que sin embargo conserva con orgullo la memoria y, por lo menos, parte de la cultura de su pueblo (en su caso, el idioma) y consuma la reconciliación con los antiguos agresores mediante el matrimonio y procreación de dos hijos.

Hay sólo dos personajes masculinos importantes. Joaquín, un hombre hecho y derecho como esposo y padre, cumple con todas las funciones masculinas tradicionales. No obstante, en el imaginario de Juan la figura del padre se desdobra: al mismo tiempo que sostén de la familia, Joaquín aparece como el representante de la raza que humilló y violó a los habitantes originarios de la patria. En la primera escena de la película imaginada, el conquistador-padre persigue a caballo a un indígena indefenso, lo tira y lo mata atravesando su cuerpo con una lanza. Más adelante lo vemos rezando junto con sus compatriotas y algunos indígenas convertidos. El cura que dirige la ceremonia le da la absolución. Persigue a una indígena y logra atraparla. Su deseo se impone aunque ella se opone con orgullo a sus esfuerzos. Finalmente Juan lo imagina derrotado, aunque no muerto. En la última escena el padre cabalga alado con la cara ensagrentada.

La caracterización del personaje de Juan es la más extensa en la película. Al espectador no sólo se le informa de su profesión, sino que puede observarlo cuando la ejerce escribiendo el guión y participando en la edición de las películas. En dos ocasiones distintas la cámara recorre los lomos de sus libros tan de cerca como para que podamos darnos cuenta de que posee una buena

cantidad de literatura cinematográfica. Se le caracteriza como un hombre débil, confundido, pero al fin y al cabo esto se debe a las mujeres, verdaderas arpías, que lo rodean para aprovecharse de él y quitarle desde sus propiedades materiales hasta sus cualidades personales más apreciadas. A diferencia de ellas, él es generoso y honesto, capaz de amarlas y reconocerlas. Por fortuna la crisis que provocan en su vida le hace recordar a la madre, el modelo de todas las virtudes, y así prescindir de ellas.

Así planteados, todos son personajes del melodrama, género que como ha explicado Silvia Oroz, se estructuró en los mitos de la cultura judeo-cristiana, para la cual la mujer *buena* es la que está confinada en la casa y sometida al macho, mientras que la *mala* suele ser independiente y con una actividad fuera del hogar.¹⁷

Articulación y discontinuidad: una narración y varios relatos

La película de José Luis García Agraz está marcada por el empleo de diversas convenciones de representación, que pasan continuamente de la *impresión de lo real* a la inserción de las imágenes oníricas, imaginarias, o creadas por la nostalgia. Este constante paso de una convención a otra abre un interesante juego entre lo real y lo imaginario, cuestiona sus respectivos rangos. A ello contribuye también un constante juego con el tiempo, con el espacio, con la identidad de los personajes, la inserción de relatos marginales, aparentemente sin vínculo con la historia principal.

Si bien Juan es el narrador principal de las dos historias que pertenecen al pasado, en el presente la instancia narrativa es independiente de él. Efectivamente no es él quien controla el registro visual y sonoro, salvo en algunos breves momentos.¹⁸

La película abre con el primer plano de un fragmento de la estatua ecuestre de Carlos IV de Tolsá. Es de noche y está lloviendo a cántaros. La cámara,

¹⁷ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1995.

¹⁸ Uno de ellos ocurre cuando Juan abre una caja con las cartas de sus padres. En este momento la cámara se identifica con sus ojos y permite al espectador ver y leer algunas de las hojas escritas por Carmen y Joaquín.

suspendida en el aire, va rodeando la estatua y se aleja lentamente de ella para introducir al espectador en el contexto y ambiente de la película. Estamos en la Ciudad de México. No deja de llover.

En la siguiente secuencia el filme introduce al protagonista. A partir de entonces la cámara se concentrará en él, sin darle la oportunidad de controlar las imágenes mediante las cuales conoceremos su propia historia. Insistirá en mostrarlo a través de los vidrios mojados, ventanas y parabrisas empapadas, creando una metáfora obvia y repetitiva. Lo abandonará a ratos para dar cuenta de las acciones mezquinas de Elena, las intrascendentes de Margarita.

El registro sonoro diegético tiene dos fuentes principales: las conversaciones de Juan con otros personajes y su contestadora, que desempeña en el filme el papel de todo un personaje. Es a través de este aparato que se cuentan pequeñas historias paralelas, sin conexión con las principales, pero que proporcionan alguna información sobre los personajes. Una de ellas es la del hermano de Juan quien en sucesivos registros telefónicos le cuenta, desde Barcelona, la historia del parto de su esposa y del nacimiento de los mellizos. La voz de una tía nos permite comprender que Carmen, la madre de Juan, había muerto ya hace algunos años, y que la familia suele celebrar con las misas sus aniversarios. Con frecuencia aparece la voz de un plomero insistente, que recuerda un poco la función del pastelero de las *Vidas cruzadas* de Robert Altman, quien al no estar enterado de la crisis familiar insiste en exigir el cumplimiento del contrato establecido con anterioridad.

Los recuerdos de Juan interrumpen con frecuencia el relato principal. Esta vez él es el narrador de la historia, aunque en algunas escenas su estatus se vuelve ambiguo, a medida que en la pantalla se recrean situaciones que el protagonista no pudo haber presenciado, o bien, durante las cuales estaba dormido o fingía estarlo, pero de cualquier manera no podía observarlas desde la perspectiva que muestra el filme. De modo que una parte de esta historia también será leída como “real”, en tanto proviene de los recuerdos de Juan, y la otra pertenecerá más bien al reino de lo imaginario. En efecto, el espectador está autorizado a pensar que el cineasta “rellena” la historia dada la importancia que ésta ha tenido para él.

Finalmente, la historia que ocurre en Tenochtitlan en 1520 es imaginada por Juan de tal manera que queda impregnada por sus vacilaciones acerca de su propia identidad. Desde la perspectiva del cineasta, la Conquista aparece como el origen de su historia personal, producto de una situación histórica

fundada en la violencia. El conquistador mata a los pobladores originarios de la patria y es, a su vez, vencido por ellos. Aunque hay pocas imágenes de los indígenas, la película sugiere que éstos poseían una poderosa cultura propia, que les permitió enfrentar con éxito a los invasores. Juan se refiere asimismo a la “conquista espiritual”, de la que él mismo, mestizo típico, es heredero.

La noción de la historia

A medida que en el filme aparecen varios narradores, el relato nos es contado a partir de distintas perspectivas. En el análisis que sigue voy a eliminar a los narradores responsables de contar las historias paralelas a la trama principal (el hermano, la tía) para referirme solamente a quienes dan cuenta de la mayor parte del relato: Juan, el narrador explícito, y un narrador implícito cuyas características sólo pueden inferirse de la construcción de todo el filme.

Las imágenes de la historia que crea el protagonista de la película tienen un origen emocional más que racional, provienen de sus necesidades psicológicas más que de algún estudio de lo que había ocurrido en el pasado. Juan sufre una pérdida importante, que afecta su autoestima y la imagen de sí mismo, por lo que emprende una búsqueda, la que le dictan sus sentimientos, que le permite reconstruirse y recobrar su endeble identidad.

La pérdida actual lo lleva a recordar otro quebranto que había sufrido cuando era niño y murió su padre. Pero aquella pérdida se debía a un trágico accidente que había interrumpido una amorosa relación familiar, mientras que la actual surge del desamor e implica un doloroso abandono. Parece natural que en un contexto como ése el protagonista idealice a su familia. El problema es que esta idealización esconde una ideología más que tradicional, francamente retrógrada, que chocará a más de un espectador de los años noventa.

Parecería que Juan, en los treinta y tantos años que lo separan de su infancia, no ha comprendido realmente nada acerca de los cambios sociales y culturales que han ocurrido en su propio país. La crítica despiadada a la que somete a las mujeres profesionistas (o que están en vías de serlo) e independientes para idealizar la figura de su madre, temerosa, dependiente y posesiva, no proviene, desde luego, de algún análisis racional, por mínimo que sea. Gobernado totalmente por los sentimientos y las emociones, Juan no depara realmente en argumentos que tuvieran algún tipo de fundamento.

No es de extrañar, por tanto, que su imagen de la Conquista no sea sino el resultado de la prolongación de estos sentimientos. Aparece en ella una vaga condena a los conquistadores y una aún más abstracta reivindicación de lo indígena. La manera como Juan relaciona este acontecimiento histórico con su familia y, concretamente, con las figuras de sus padres es aún más sorprendente. Su madre no es indígena, y no muestra sino algún tipo de simpatía hacia diversos grupos originarios del norte del actual México, basada más en su infinita ingenuidad y amor hacia todo el género humano, que en una verdadera compenetración con estos grupos. Tampoco es explicable, conforme a la visión del padre que ofrece la película, por qué Juan de pronto lo imagina convertido en un conquistador. Con excepción de la blancura de su piel, Joaquín no tiene ningún otro rasgo que lo emparentara con los violentos europeos que habían invadido los territorios americanos en el siglo XVI.

En síntesis, el imaginario de Juan está constituido por una extraña mezcla de una visión emocional de la Conquista, de una versión sentimentaloides de la religión (la omnipresencia del “ángel guardián”), la misoginia y el rechazo al machismo paterno. En cambio, la noción de la historia que maneja el narrador implícito es más compleja. En primer lugar, se reivindica, conforme a las perspectivas tradicionales, la continuidad histórica que une el presente con el pasado, visto como su antecedente causal. Pero a diferencia de varios otros filmes realizados en México en la misma época,¹⁹ en que se ponía énfasis en los procesos de reconciliación y sincretismo —y por tanto en la homogeneización cultural—, en *Desiertos maresse* muestra la naturaleza conflictiva y heterogénea de la sociedad que se fue formando a partir de la Conquista. El presente o, más bien, el pasado reciente del que habla el filme está marcado, en efecto, por una parte, por la diversidad geográfica (desiertos, mares, centros urbanos...), racial y cultural y, por la otra, por una serie de conflictos de orden cultural, identitario y de género. Dichos antagonismos, parece argumentar el narrador implícito, impiden construir identidades fuertes, por el contrario, producen personalidades desequilibradas, inseguras, incapaces de construir un proyecto y llevarlo a cabo. Una visión pesimista, sin duda, pero también un discurso permeado por los valores tradicionales, que la mayoría de los espectadores actuales hubieran seguramente preferido colocar en un pasado ya superado.

¹⁹ *Barroco* (1989) de Paul Leduc, *Cabeza de Vaca* (1990) de Luis Echevarría, *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich y *La otra conquista* (1998) de Salvador Carrasco.