

Poéticas del desierto: experimentalismo sensorial, memoria cristera y política de la fe en *Desierto Adentro*

Poetics of the desert: Sensory experimentalism, cristero memory and the politics of faith in *Desierto adentro*



Marcelo-Eduardo Ribaric

<https://orcid.org/0000-0002-3706-5612>

Universidade de Algarve

mrribaric@gmail.com

Cómo citar este artículo

Ribaric, M. E. (2026). Poéticas del desierto: experimentalismo sensorial, memoria cristera y política de la fe en *Desierto Adentro*. *Revista Panamericana de Comunicación*, 8(1), 3648. <https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3648>

Recibido: 21 - 11 - 2025

Aceptado: 10 - 06 - 2026

Publicado en línea: 16-06-2026

Resumen

Este artículo analiza cómo *Desierto adentro* (Plá, 2008) reconfigura la memoria de la Guerra Cristera mediante una poética sensorial que articula paisaje, cuerpo, sonido, retablo e incompletud arquitectónica. A partir de una metodología que combina análisis fílmico fenomenológico, lectura comparativa y estudio acotado de recepción crítica e institucional, se argumenta que la película desplaza el conflicto cristero desde el registro épico-martirial hacia una experiencia de culpa, encierro y disciplinamiento familiar. El artículo examina secuencias específicas: la escena inicial de la culpa de Elías, el desplazamiento de la familia hacia el desierto, el encierro de Aureliano, la producción de exvotos, la construcción de la iglesia y la organización sonora del aislamiento. En contraste con *Cristiada* (Wright, 2012), *Desierto adentro* no monumentaliza la Guerra Cristera como relato heroico, sino que la reinscribe como trauma doméstico y estructura afectiva persistente. La conclusión sostiene que el experimentalismo formal de Plá no es un suplemento estético, sino el dispositivo crítico que permite pensar la continuidad de formas patriarcales, religiosas y autoritarias en el México contemporáneo.

Palabras clave: Cine mexicano contemporáneo; Cuerpo; Estética sensorial; Guerra Cristera; Memoria.

Abstract

This article examines how *Desierto adentro* (Plá, 2008) reframes the memory of the Cristero War through a sensory poetics that brings together landscape, body, sound, ex-voto painting and architectural incompleteness. Combining phenomenological film analysis, comparative formal reading and a delimited examination of critical and institutional

reception, the article argues that Plá's film displaces the Cristero conflict from an epic and martyrological register toward an experience of guilt, enclosure and family discipline. The analysis focuses on specific sequences: Elías's primal scene of guilt, the family's displacement into the desert, Aureliano's confinement, the production of ex-votos, the construction of the church and the film's sonic regime of isolation. In contrast with *Cristiada* (Wright, 2012), *Desierto adentro* does not monumentalize the Cristero War as heroic narrative, but reinscribes it as domestic trauma and persistent affective structure. The article concludes that Plá's formal experimentalism is not an aesthetic supplement, but the critical device through which the film thinks the endurance of patriarchal, religious and authoritarian forms in contemporary Mexico.

Keywords: Contemporary Mexican cinema; Body; Sensory aesthetics; Cristero War; Memory.

1. Introducción

Rodrigo Plá sitúa *Desierto adentro* (2008) en el marco histórico de la Guerra Cristera, pero su operación estética no consiste en reconstruir el conflicto como episodio cerrado de la historia nacional. La película parte de una violencia inicial, asociada a la culpa de Elías y a la amenaza de un castigo divino sobre sus hijos, para desplazar el acontecimiento histórico hacia un régimen sensorial de encierro, aridez, penitencia y vigilancia. La Guerra Cristera aparece menos como cronología bélica que como una estructura afectiva que sobrevive en los cuerpos y en la organización íntima de la familia.

La hipótesis de este artículo es que *Desierto adentro* convierte el desierto, la iglesia inacabada, los exvotos de Aureliano, el silencio y la repetición de gestos de trabajo en dispositivos formales de memoria. Plá no propone una lectura épica del pasado cristero, sino una poética de la culpa en la cual la religiosidad se vuelve una tecnología de disciplina. De ahí que el conflicto político entre Estado e Iglesia sea reinscrito en una escala doméstica: la violencia de la historia se condensa en la figura paterna, en el cuerpo de los hijos, en la clausura del espacio familiar y en la imposibilidad de separar fe, miedo y obediencia.

Este desplazamiento exige una lectura atenta a la materialidad de la imagen. La película piensa históricamente por medio de superficies: tierra, polvo, madera, piel, muro, pigmento, piedra. En ese sentido, el diálogo con Marks (2000) y Sobchack (2004) permite comprender la imagen no como simple vehículo de representación, sino como experiencia encarnada. Asimismo, Fowler (2004) ayuda a situar el paisaje como forma temporal y sensorial; Margulies (2019), a pensar la repetición de gestos como performatividad social; y Williams (1977), a entender la Guerra Cristera como persistencia afectiva antes que como acontecimiento clausurado.

El artículo corrige, además, una insuficiencia habitual en las aproximaciones generales a la película: la tendencia a afirmar su carácter sensorial sin demostrarlo en escenas concretas. Por ello, la argumentación se organiza en torno a secuencias precisas: la escena originaria de la culpa de Elías; el desplazamiento de la familia hacia el desierto; el encierro de Aureliano; los exvotos como archivo visual; la construcción de la iglesia; la administración patriarcal de los cuerpos; y el contraste formal con *Cristiada* (Wright, 2012). La comparación no pretende convertir *Cristiada* en segundo objeto central, sino usarla como contrapunto para esclarecer dos políticas de la memoria cristera: una monumental y heroica; otra sensorial, doméstica y crítica.



2. Metodología

La metodología se articula en tres ejes efectivamente desarrollados a lo largo del artículo. El primero es un análisis fílmico de orientación fenomenológica, inspirado en Marks (2000) y Sobchack (2004), centrado en la textura visual, la organización sonora, la disposición de los cuerpos y la experiencia espacial del desierto. Este eje se concreta en el examen de secuencias delimitadas, no en una caracterización abstracta de la atmósfera del filme.

El segundo eje es una lectura formal comparativa. El artículo contrasta *Desierto adentro* con *Cristiada* a partir de cinco criterios: régimen narrativo; figuración de la fe; construcción del paisaje; uso de la música y tratamiento del cuerpo sacrificial. La comparación se mantiene acotada: su función es mostrar que la película de Plá disputa la memoria de la Guerra Cristera por medios formales distintos de los del cine épico-histórico.

El tercer eje es una contextualización crítica e institucional delimitada. Se consideran datos de circulación y recepción de *Desierto adentro*, especialmente su estreno en el 23.º Festival Internacional de Cine en Guadalajara, los premios allí recibidos, la posterior circulación en festivales y algunos textos críticos publicados en torno al filme. Este eje no sustituye el análisis fílmico, sino que lo sitúa: permite observar cómo una película formalmente austera y de tema difícil fue leída, premiada y discutida en el campo del cine mexicano post-2000.

La combinación de estos tres ejes permite tratar *Desierto adentro* simultáneamente como texto fílmico, intervención estética y objeto de circulación cultural. El método evita dos reducciones: por un lado, la reducción historicista que tomaría la película como ilustración de la Guerra Cristera; por otro, la reducción formalista que separaría la experimentación sensorial de sus implicaciones políticas.

3. La Guerra Cristera como estructura afectiva

La Guerra Cristera, conflicto armado entre el Estado mexicano y grupos católicos durante la segunda mitad de la década de 1920, suele ser representada en el cine histórico a partir de categorías épicas: persecución, martirio, heroísmo, sacrificio y restauración de la libertad religiosa. *Desierto adentro* desplaza ese repertorio. La película no se organiza alrededor de grandes batallas, discursos ideológicos o enfrentamientos militares, sino alrededor de una familia retirada al desierto por la culpa de su padre. El conflicto histórico se vuelve atmósfera moral.

La primera operación crítica de Plá consiste en hacer de Elías un personaje situado entre obediencias contradictorias. Su negativa a tomar las armas, su miedo, su relación con el sacerdote y su participación involuntaria en la muerte de otros habitantes del pueblo configuran una escena de culpa que funciona como origen traumático. No se trata solamente de un pecado individual, sino de una fractura en la relación entre fe, autoridad y responsabilidad. La palabra del sacerdote moribundo, al anunciar el castigo sobre los hijos, transforma la culpa en sistema: a partir de ese momento, toda la organización familiar se subordina a la administración de una deuda religiosa interminable.

La noción de “estructura de sentimiento” de Williams (1977) es útil para comprender esta operación. La Guerra Cristera no aparece como hecho pasado, sino como disposición afectiva que orienta gestos, temores, silencios y modos de obediencia. La película no pregunta sólo qué ocurrió en los años veinte, sino cómo un régimen de culpa puede sobrevivir en la intimidad de una familia y convertir la fe en mecanismo de gobierno.

El desierto condensa esta transformación. Al abandonar el pueblo y trasladar a su familia a un espacio árido, Elías no escapa del conflicto; lo interioriza. El paisaje abierto, lejos de representar libertad, se convierte en clausura. La amplitud del horizonte contrasta con la reducción



de las posibilidades de vida. La familia habita un espacio inmenso, pero su mundo se estrecha alrededor de una única tarea: construir una iglesia capaz de obtener el perdón divino. La promesa de redención se transforma, así, en régimen de trabajo, separación y vigilancia.

El gesto político de la película reside precisamente en esa inversión. Allí donde una narrativa épica podría ver la persistencia heroica de la fe, Plá muestra la fe convertida en disciplina. Allí donde la iconografía martirial podría celebrar el sacrificio, la película pregunta quién paga materialmente ese sacrificio: los hijos, la esposa, los cuerpos vulnerables, los sujetos sin voz plena en la estructura patriarcal. La Guerra Cristera es, por lo tanto, reescrita desde el punto de vista de sus residuos domésticos.

4. Análisis fílmico: paisaje, cuerpo, sonido y retablo

4.1. La escena originaria de la culpa

La secuencia inicial organiza el sentido político de todo el filme. Elías aparece como un campesino católico devoto, situado en medio de la violencia cristera, pero no plenamente identificable ni con la autoridad estatal ni con la insurrección religiosa. Su gesto de no tomar las armas, lejos de preservarlo del conflicto, desencadena una catástrofe: los federales asesinan al primogénito, al sacerdote y a parte del pueblo. La escena instala una paradoja moral: la tentativa de evitar la violencia produce otra violencia, y esa violencia retorna como culpa familiar.

Formalmente, la secuencia no funciona como reconstrucción bélica espectacular. Plá evita la expansión heroica del enfrentamiento y privilegia la percepción fragmentaria de los efectos: cuerpos, gritos, desorientación, miedo, desplazamiento. La violencia aparece como ruptura de la experiencia cotidiana, no como coreografía de guerra. Esa economía formal es decisiva: la película no ofrece al espectador una visión panorámica del conflicto, sino una entrada traumática, parcial y afectiva.

El elemento determinante de la escena es la palabra del sacerdote moribundo. Su anuncio del castigo divino convierte la muerte en profecía y reorganiza la vida familiar como penitencia. A partir de entonces, Elías no interpreta los acontecimientos como contingencia histórica, sino como señal de una voluntad punitiva. La fe se vuelve lectura paranoica del mundo: cada enfermedad, accidente o pérdida será leída como confirmación de una condena ya pronunciada.

La escena originaria, por tanto, no sólo motiva psicológicamente a Elías. Ella establece el régimen narrativo del filme: la historia será contada como repetición de una culpa, no como desarrollo lineal de un conflicto histórico. En términos de Caruth (1996), el trauma no se agota en el acontecimiento inicial; retorna bajo formas desplazadas, en gestos, imágenes y narraciones incompletas.

4.2. La carreta, los restos y el ingreso al desierto

Tras la catástrofe, la familia abandona el pueblo llevando restos materiales y afectivos: hijos, cadáveres, fragmentos de iglesia, objetos de culto, memoria destruida. La imagen de la carreta que avanza hacia el desierto funciona como un plano de transición entre comunidad e aislamiento. No es sólo un desplazamiento geográfico; es una migración hacia un régimen cerrado de sentido.

La composición del espacio revela esa mutación. El pueblo, aunque atravesado por la violencia, todavía remite a una comunidad reconocible. El desierto, en cambio, elimina la red social



y deja a la familia bajo la autoridad exclusiva de Elías. La amplitud del paisaje produce una sensación ambigua: visualmente abierto, el espacio es socialmente clausurado. La familia ya no está protegida por la comunidad, pero tampoco está libre; queda sometida a la interpretación religiosa del padre.

La lectura fenomenológica de Sobchack (2004) permite entender esta secuencia como una transformación de la experiencia corporal. El espectador no recibe únicamente información narrativa; siente la pérdida de densidad comunitaria, la aspereza del entorno, el peso de los cuerpos y de los objetos transportados. La materia de la imagen —polvo, madera, tela, tierra seca— produce una memoria táctil del desplazamiento. La historia entra en el cuerpo antes de ser plenamente explicada.

El traslado al desierto también prepara el motivo central de la película: la construcción de una iglesia no como acto de comunidad, sino como gesto de aislamiento. El templo que Elías proyecta no nace de la vida social, sino de la culpa. Por eso, su arquitectura estará desde el inicio atravesada por una contradicción: pretende ofrecer salvación, pero se levanta como monumento de confinamiento.

4.3. Aureliano encerrado: el cuerpo vulnerable como archivo

Uno de los núcleos más fuertes de la película es el encierro de Aureliano, el hijo menor. Elías cree que la maldición anunciada por el sacerdote recaerá primero sobre él, y por eso lo separa de los demás. La protección se confunde con el castigo. El niño es preservado de la muerte al precio de ser privado del mundo.

La puesta en escena de este encierro transforma el cuerpo infantil en archivo del régimen familiar. Aureliano no necesita pronunciar un discurso contra la autoridad paterna: su propio aislamiento lo dice. La habitación, la escasa circulación de luz, la distancia respecto de los hermanos y la imposibilidad del contacto físico producen una figura de vida suspendida. El cuerpo no aparece como sujeto libre, sino como superficie sobre la cual se inscribe la fantasía punitiva del padre.

Marks (2000) sostiene que ciertas imágenes convocan una percepción háptica, en la cual la mirada se aproxima al tacto. En *Desierto adentro*, esa dimensión háptica se manifiesta en la relación entre Aureliano y los materiales que lo rodean: paredes, pigmentos, retablos, objetos religiosos. Como no puede participar plenamente de la vida exterior, el niño organiza su relación con el mundo mediante imágenes. El encierro, entonces, produce una forma desviada de memoria: Aureliano pinta aquello que recibe como relato, aquello que no puede experimentar plenamente y aquello que su familia necesita transformar en signo.

La relación de Micaela con Aureliano abre una fisura en el régimen paterno. Al contradecir la prohibición del contacto, ella introduce otra ética del cuerpo: no la del castigo, sino la del cuidado. Esta dimensión es decisiva porque impide que la familia sea leída apenas como prolongación de la autoridad de Elías. Hay, dentro del sistema disciplinario, microgestos de desobediencia afectiva. Es en ese espacio mínimo donde la película localiza una posibilidad de resistencia.

4.4. Exvotos, retablos y montaje de la memoria

Los exvotos pintados por Aureliano constituyen una de las soluciones formales más originales de *Desierto adentro*. La película no recurre sólo a la narración verbal para reconstruir la saga familiar; inscribe esa historia en imágenes devocionales de trazo popular, frontalidad esquemática y proporciones no naturalistas. El retablo no funciona como ilustración decorativa, sino como una forma alternativa de montaje.



El exvoto posee una temporalidad particular. Tradicionalmente, fija un acontecimiento de peligro, enfermedad, milagro o salvación, y lo entrega como testimonio visual de una relación entre sufrimiento y gracia. En la película, sin embargo, el exvoto se contamina por la culpa. En lugar de celebrar milagros plenamente redentores, las imágenes de Aureliano registran muertes, penitencias y la crónica de una familia capturada por la expectativa del castigo. El dispositivo devocional se vuelve archivo traumático.

Esta estrategia aproxima la película al cine-ensayo. Como ocurre en las formas ensayísticas discutidas por Marker (1983), Russell (1999) y Minh-ha (1992), la memoria no se organiza como totalidad objetiva, sino como una serie de fragmentos, retornos y lagunas. Los exvotos hacen visible la mediación: no accedemos a la historia familiar en estado puro, sino a una historia recontada, pintada, ordenada por la culpa de Elías y por la mirada parcial de Aureliano.

La película convierte así la imagen religiosa en campo de disputa. El mismo soporte que podría reforzar la devoción se vuelve instrumento de ambigüedad crítica. Los retablos registran la potencia plástica de la fe popular, pero también muestran cómo esa fe puede ser capturada por un relato patriarcal de expiación. El espectador es obligado a mirar la belleza de los exvotos junto con la violencia que los produce.

4.5. La iglesia incacabada: arquitectura del disciplinamiento

La construcción de la iglesia es el centro material y simbólico de la película. Elías cree que el templo podrá reparar su culpa y detener la condena sobre sus hijos. Sin embargo, la forma en que la película filma la obra revela una inversión: cuanto más avanza la construcción, más se intensifica el régimen de obediencia. La iglesia no aparece como espacio comunitario de acogida, sino como máquina de trabajo y sacrificio.

La repetición de gestos —cargar, cortar, levantar, encajar, obedecer— es fundamental. Margulies (2019) permite leer esa insistencia como una forma de realismo performativo: la repetición no sólo representa una realidad social; la produce ante nuestros ojos. Los cuerpos familiares se vuelven cuerpos de construcción. La espiritualidad prometida por Elías se materializa como fatiga, exposición al sol, silencios prolongados y subordinación de los hijos a una tarea interminable. Esta organización repetitiva hace referencia a debates clásicos sobre la estructura cinematográfica y la materialidad de la forma (Sharits, 1972).

El carácter inacabado del templo es políticamente decisivo. La iglesia no se concluye como símbolo de salvación; permanece como ruina en construcción, como promesa que nunca alcanza su cumplimiento ético. Esa incompletud desplaza la monumentalidad religiosa hacia una contramonumentalidad crítica. El monumento no celebra la fe; exhibe su fracaso cuando se organiza bajo la lógica del miedo.

La geometría del espacio refuerza esta lectura. Las paredes, los ejes frontales y la centralidad de Elías producen una estética de orden rígido; pero ese orden se levanta sobre la desagregación afectiva de la familia. La película pone en tensión dos dimensiones: la aspiración vertical del templo y la degradación horizontal de los vínculos. La arquitectura busca elevarse hacia Dios, pero la puesta en escena la devuelve a la tierra, al polvo, al trabajo y a la violencia.

4.6. Sonido, silencio y rarefacción espiritual

La banda sonora de *Desierto adentro* no opera como simple acompañamiento dramático. Su función es construir la experiencia sensorial del aislamiento. Los silencios prolongados, los ruidos del viento, los sonidos secos de la materia y la presencia rarefacta de la música impiden



que la experiencia religiosa se convierta en elevación lírica estable. La película no subraya la fe con grandiosidad; la somete a una acústica de desamparo.

Esta dimensión sonora resulta clave para diferenciar el filme de una épica religiosa convencional. En lugar de conducir emocionalmente al espectador hacia la identificación heroica, la banda sonora lo instala en un espacio de escucha incómoda. El silencio no es paz espiritual; es vigilancia, espera, amenaza. Los ruidos materiales —tierra, madera, pasos, respiración— devuelven la religiosidad al mundo de los cuerpos.

El sonido también participa en la construcción del cuerpo familiar como comunidad vigilada. Cada gesto parece audible porque el espacio está despoblado. La ausencia de ruido social amplía la autoridad de Elías: no hay murmullo comunitario que relativice su palabra, no hay exterior sonoro que abra otra forma de vida. La familia habita un desierto acústico tan cerrado como el desierto visualmente abierto que la rodea.

Desde esta perspectiva, la política del filme no reside sólo en lo que muestra, sino en el modo en que obliga a escuchar. La religiosidad no aparece como discurso doctrinal, sino como régimen atmosférico: un modo de ocupar el espacio, regular la respiración, administrar el miedo y producir obediencia.

5. Patriarcado, microfascismos y política de la fe

Elías no es simplemente un creyente atormentado. Es la figura mediante la cual la película examina cómo la fe puede volverse estructura patriarcal de gobierno. Su autoridad se funda en una mezcla de culpa, interpretación religiosa y monopolio de la decisión. Los hijos no participan en la definición del sentido de la penitencia; son incorporados a ella como cuerpos disponibles.

La noción de microfascismos propuesta por Deleuze y Guattari (1980) ayuda a describir esta forma de poder. No se trata de un fascismo estatal organizado como régimen político, sino de microformas de obediencia, vigilancia, temor y deseo de sometimiento que atraviesan la vida cotidiana. En *Desierto adentro*, la casa, el cuarto de Aureliano, la obra de la iglesia y el desierto funcionan como extensiones de una soberanía paterna. La ley no viene del Estado; viene del padre que interpreta a Dios.

La película evita, sin embargo, reducir la fe a pura opresión. Su crítica es más precisa: cuestiona la captura patriarcal de la religiosidad y su conversión en instrumento de castigo. Los exvotos, la imagería devocional y la promesa de reparación contienen una potencia simbólica que no se confunde automáticamente con autoritarismo. El problema emerge cuando Elías monopoliza esa potencia y la transforma en máquina de sumisión.

Esta diferencia es importante para evitar una lectura simplista de la película como discurso antirreligioso. *Desierto adentro* no denuncia la fe en sí, sino su deformación por la culpa, el miedo y el poder masculino. La religiosidad popular aparece como territorio ambivalente: puede producir consuelo, memoria e imaginación visual; pero también puede ser usada para naturalizar jerarquías y justificar sufrimientos impuestos a otros.

El cuerpo de los hijos es el lugar donde esa ambivalencia se resuelve de manera más dolorosa. Los cuerpos trabajan, esperan, obedecen, enferman, se esconden, desean. El filme muestra que la política de la fe no se juega solamente en instituciones, dogmas o proclamas, sino en la administración cotidiana de la vulnerabilidad. Por eso la Guerra Cristera no necesita reaparecer en forma de batalla: su lógica de sacrificio ya está inscrita en la vida doméstica.



6. *Desierto adentro* y *Cristiada*: dos políticas de la memoria cristera

La comparación con *Cristiada* permite precisar la singularidad formal y política de *Desierto adentro*. La película de Dean Wright organiza la Guerra Cristera a través de un registro épico: personajes heroicos, narrativa causal, enfrentamientos militares, música orquestal, composición monumental y pathos sacrificial. El espectador es conducido hacia una lectura en la cual la fe perseguida se convierte en causa histórica dignificada por el martirio.

Desierto adentro procede en dirección contraria. Su narración es fragmentaria y doméstica; su temporalidad se construye por culpa y repetición; su paisaje no monumentaliza una causa colectiva, sino que materializa un aislamiento afectivo. Donde *Cristiada* tiende a convertir el sacrificio en figura de elevación heroica, Plá lo desromantiza: el sacrificio aparece como peso impuesto sobre cuerpos vulnerables.

La diferencia se observa, ante todo, en el tratamiento del espacio. En *Cristiada*, los espacios abiertos suelen funcionar como escenarios de acción histórica: desplazamientos de tropas, persecuciones, enfrentamientos, rituales colectivos. En *Desierto adentro*, el espacio abierto del desierto no activa la épica del movimiento; produce estancamiento. La vastedad no amplía el mundo, sino que expone la soledad de una familia encerrada en una interpretación punitiva de la fe.

También la música separa ambas políticas de memoria. *Cristiada* recurre a una organización sonora más cercana al cine histórico de gran escala, capaz de transformar el dolor en *pathos* de identificación. Plá, en cambio, recurre a silencios, texturas acústicas y rarefacción. La memoria no es engrandecida por la música; es comprimida por una escucha seca y áspera.

El cuerpo constituye otro punto de contraste. En *Cristiada*, el cuerpo sacrificado tiende a ser legible como cuerpo mártir, inscrito en una narrativa de honra y causa. En *Desierto adentro*, el cuerpo sacrificado es el de la familia sometida a la culpa de Elías: niños, mujer, hermanos, cuerpos que no escogieron la penitencia. La película desplaza la pregunta del heroísmo hacia la responsabilidad: ¿quién decide el sentido del sacrificio?, ¿quién lo administra?, ¿quién lo padece?

Por ello, la oposición entre las dos películas no es sólo ideológica, sino formal. *Cristiada* monumentaliza; *Desierto adentro* fisura. *Cristiada* organiza el pasado como épica reconocible; *Desierto adentro* lo reabre como herida sensorial. *Cristiada* busca producir memoria pública por medio del espectáculo histórico; *Desierto adentro* produce memoria crítica por medio de la incomodidad, la aridez y la fragmentación.

Tabla 1

Criterios formales de comparación entre *Desierto adentro* y *Cristiada*

Criterio	<i>Desierto adentro</i>	<i>Cristiada</i>
Régimen narrativo	Fragmentación, elipsis, capítulos y repetición traumática.	Linealidad épica, causalidad histórica y progresión dramática.
Figuración de la fe	Culpa, vigilancia, penitencia familiar y ambivalencia devocional.	Martirio, resistencia religiosa y legitimación heroica.
Paisaje	Espacio sensorial de encierro afectivo; apertura visual y clausura social.	Escenario monumental de acción histórica y desplazamiento colectivo.
Sonido	Silencio, rarefacción, ruidos materiales y atmósfera de desamparo.	Música expansiva, <i>pathos</i> épico y conducción emocional.
Cuerpo	Vulnerabilidad, enfermedad, trabajo y castigo no elegido.	Sacrificio heroico y legibilidad martirial.
Memoria	Contramemorialidad, ruina, herida y persistencia afectiva.	Monumentalización, reconciliación y narración pública de la causa.



7. Recepción crítica e institucional

La recepción de *Desierto adentro* confirma que la película ocupó un lugar singular en el cine mexicano de fines de la década de 2000. Su estreno en el 23.º Festival Internacional de Cine en Guadalajara fue acompañado por un reconocimiento amplio: la película obtuvo premios Mayahuel a Mejor Película Mexicana, Mejor Guion, Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Fotografía, Premio del Público y el premio Mezcal otorgado por el Jurado Joven (Festival Internacional de Cine en Morelia, s. f.; La Jornada, 2008). Esta acumulación de premios es relevante porque indica que una obra formalmente austera, de tema histórico-religioso y con una estructura poco complaciente logró circular institucionalmente como producción destacada del cine mexicano contemporáneo. Esta inserción institucional acompaña las transformaciones más amplias del cine mexicano posterior a 1988 dentro del contexto neoliberal y la circulación global (Sánchez Prado, 2014; Shaw, 2013).

El dato de recepción no debe leerse como simple consagración. Lo significativo es que la película fue premiada tanto por dimensiones artísticas —guion, actuación, fotografía— como por su capacidad de comunicación con el público del festival. La Jornada registró, además, declaraciones del productor Germán Méndez según las cuales la película trataba una temática difícil, vinculada a problemas antiguos que de algún modo continuaban presentes. Esa lectura institucional coincide con la hipótesis de este artículo: *Desierto adentro* no trata la Guerra Cristera como pasado arqueológico, sino como conflicto que retorna en formas contemporáneas de autoridad, fe y violencia.

La crítica también subrayó la ambivalencia del filme. Diego Sheinbaum, en una lectura publicada originalmente en Nexos y reproducida por Ibermedia, destacó el carácter “pensado” de la película, su interés por el fanatismo y la importancia narrativa de los exvotos de Aureliano, aunque también cuestionó ciertos excesos dramáticos (Sheinbaum, 2009). Esta recepción es productiva porque señala una tensión interna del filme: su apuesta formal por la pintura devocional, la textura y la mirada infantil convive con una dramaturgia de fuerte intensidad melodramática. Lejos de invalidar la película, esa tensión permite comprenderla como objeto híbrido entre cine histórico, melodrama familiar, ensayo visual y alegoría religiosa.

Otras fuentes críticas y materiales de prensa reunidos por Ibermedia registran la insistencia en dos núcleos: represión religiosa y temor de Dios (Velasco, 2009), por un lado, y fanatismo religioso desterrado al desierto (Iglesias, 2009), por otro. Estas lecturas muestran que la recepción temprana identificó el centro temático del filme en la relación entre fe y violencia. El presente artículo busca avanzar un paso más: no sólo identificar esa relación como tema, sino demostrar cómo la película la produce formalmente mediante paisaje, sonido, encierro, retablo y arquitectura.

La circulación institucional de *Desierto adentro*, por tanto, refuerza su relevancia como objeto de estudio. El filme no fue una obra marginal ignorada por el campo cinematográfico, pero tampoco se organizó de acuerdo con las formas más accesibles de la reconstrucción histórica. Su reconocimiento sugiere que el cine mexicano post-2000 abrió espacio para una memoria cristera no épica, capaz de disputar imaginarios religiosos e históricos desde una estética sensorial y crítica. Esta trayectoria —el reconocimiento en festivales nacionales seguido de una circulación internacional limitada a circuitos especializados— es representativa de las nuevas dinámicas transnacionales que caracterizan la inserción del cine latinoamericano contemporáneo en los mercados globales y de festivales (Tierney, 2018).

8. Conclusión

Desierto adentro reconfigura la Guerra Cristera no por medio de la reconstrucción panorámica del conflicto, sino mediante una poética sensorial de la culpa. El análisis de sus secuencias fundamentales demuestra que la película piensa la historia en la materialidad de la imagen: el polvo del desierto, el encierro de Aureliano, los exvotos, los muros inacabados de la iglesia, los gestos repetidos de trabajo, los silencios y la fragilidad de los cuerpos. Su experimentalismo no es ornamento, sino método político.

La película desplaza la memoria cristera desde la épica pública hacia la intimidad disciplinada de una familia. En ese desplazamiento reside su fuerza crítica. El conflicto entre Estado e Iglesia permanece como telón histórico, pero el núcleo del filme está en la pregunta por las formas domésticas de autoridad que sobreviven bajo el lenguaje de la fe. Elías convierte la culpa en sistema y la penitencia en régimen familiar; la iglesia que pretende construir para obtener perdón se transforma en monumento de clausura.

El contraste con *Cristiada* permite precisar esta diferencia. Mientras el cine épico-histórico tiende a ordenar la Guerra Cristera como relato de martirio y heroísmo, *Desierto adentro* la desorganiza como herida. Su memoria no reconcilia; incomoda. No ofrece cuerpos heroicos plenamente legibles, sino cuerpos vulnerables sometidos a una deuda que no escogieron. No transforma el paisaje en escenario de grandeza, sino en superficie de aislamiento. No usa la música para elevar el sacrificio, sino que recurre a una acústica seca, material y perturbadora.

La sección de recepción crítica e institucional muestra que esta apuesta formal no pasó inadvertida. El reconocimiento en Guadalajara y la atención crítica en torno a los exvotos, el fanatismo y la represión religiosa indican que *Desierto adentro* ocupó un lugar relevante en la renovación del cine mexicano post-2000. Sin embargo, su importancia no se agota en el circuito de premios. Su contribución está en proponer una forma alternativa de memoria histórica: una memoria hecha de texturas, ruinas, cuerpos y silencios.

En definitiva, *Desierto adentro* no sólo revisita la Guerra Cristera. La desplaza hacia el interior de la familia, hacia la piel de los hijos, hacia la arquitectura incompleta de una promesa religiosa que nunca se cumple. Al hacerlo, Plá produce una crítica de las continuidades patriarcales y autoritarias que atraviesan la experiencia contemporánea. La historia, en su película, no es una imagen distante: es una fuerza que sobrevive en los afectos, en los miedos y en las formas sensibles de obedecer.

9. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

10. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.



11. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

12. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

13. Referencias

- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Minuit.
- Festival Internacional de Cine en Morelia. (s. f.). Plá, Rodrigo. <https://moreliafilmfest.com/realizadores/pla-rodrigo>
- Fowler, C. (2004). Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila. *Screen*, 45(4), 324–343.
- Iglesias, F. (2009, 30 de octubre). *El fanatismo religioso, desterrado al Desierto adentro*. ABC. Referenciado en Ibermedia Digital, ficha de Desierto adentro.
- Ibermedia Digital. (s. f.). *Desierto adentro*. <https://ibermediadigital.com/desierto-adentro/>
- La Jornada. (2008, 15 de marzo). Desierto adentro, gran triunfadora del festival de cine en Guadalajara. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2008/03/15/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>
- Margulies, I. (2019). *In person: Reenactment in postwar and contemporary cinema*. Oxford University Press.
- Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Argos Films.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Minh-ha, T. T. (1992). *Framer framed*. Routledge.
- Plá, R. (Director). (2008). *Desierto adentro* [Película]. México.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Sánchez-Prado, I. (2014). *Screening neoliberalism: Transforming Mexican cinema 1988–2012*. Vanderbilt University Press.
- Sharits, P. (1972). *Notes on film structure*. Film Culture.
- Shaw, D. (2013). *Contemporary Latin American cinema: Breaking into the global market*. Rowman & Littlefield.
- Sheinbaum, D. (2009, 1 de enero). Sobre Desierto adentro, de Rodrigo Plá. *Nexos*. Reproducido en Ibermedia Digital. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/sobre-desierto-adentro-de-rodrigo-pla/>



- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Tierney, D. (2018). *New transnationalisms in contemporary Latin American cinemas*. Edinburgh University Press.
- Velasco, K. (2009, 7 de marzo). *La represión y el temor a Dios se viven en Desierto adentro*. Crónica. Referenciado en Ibermedia Digital, ficha de Desierto adentro. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/la-represion-y-el-temor-a-dios-se-viven-en-desierto-adentro/>
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.
- Wright, D. (Director). (2012). *Cristiada* [Película]. Dos Corazones Films.

