

**Algunas reflexiones críticas sobre marginalidad e intertextualidad a través de la
filmografía mexicana del siglo XX en *El jardín del Edén* y *El lugar sin límites***

Mónica Florez

University of Alabama

Durante el pasado siglo, han surgido en el contexto académico varios conceptos críticos y teóricos relacionados con la literatura, el cine, el arte y los productos culturales en general que pretenden explicar o, por lo menos, explorar las problemáticas y los acontecimientos culturales, económicos, políticos y sociales que se manifiestan en las sociedades contemporáneas, afectadas por fenómenos globalizantes como la economía multinacional, los medios masivos de comunicación y el internet. Muchas de estas reflexiones aparecen también reflejadas en la literatura y la filmografía latinoamericana de los últimos años, en un afán por interpretar dichos sucesos desde una óptica más estética.

El cine hispano se ha caracterizado por un interés en temas locales que examinan el pasado y el presente nacional en una búsqueda por entender y denunciar su contexto social, político y económico. Este tipo de cine se ha considerado, en términos generales, como un cine comprometido o cine arte y no se ha destacado especialmente por su éxito taquillero. Más que un negocio rentable, el cine latinoamericano e ibérico ha sido, hasta hace unas décadas, un cine hecho a base de grandes esfuerzos – con dinero de fondos estatales, premios de concursos culturales o ahorros del propio equipo de trabajo, lo cual ha dado como resultado películas de bajo presupuesto, en las cuales, la mayoría de las veces, la condición de la imagen y el sonido deja bastante que desear, aunque la temática y las historias sean de un alto contenido crítico.

Sin embargo, en los últimos años, se viene dando un fenómeno de popularidad del cine hispánico que ha llevado a países como Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, España, México y

Uruguay, entre otros, a recibir nominaciones y premios en festivales de cine tan reconocidos como el Festival de Cannes, los premios Oscar, los premios Sundance, entre muchos otros. Esto no significa únicamente una mayor audiencia y un alcance más amplio del cine en español, sino que demuestra que ha habido un mejoramiento de su calidad técnica y una variación en el tratamiento de su temática, todavía con vigencia local, pero ahora con un enfoque más universal. En otras palabras, todavía aparecen en los filmes del Cono Sur historias y asuntos que tocan hechos de la historia o la realidad particular de cada país como el tema del narcotráfico, la guerrilla o la violencia en las películas colombianas; la revolución, la emigración y la frontera en los filmes mexicanos; la santería y el comunismo en la filmografía cubana; y la poesía, el tango y la literatura en el cine argentino, por dar algunos ejemplos. Pero, aunque estas tramas parecen no tener un interés e importancia más allá de sus propias fronteras, los nuevos realizadores han logrado tratar estas temáticas particulares de una nueva manera, la cual permite su entendimiento e identificación por parte de los espectadores de todas partes del mundo.

Otro aspecto que parece influir notablemente en la acogida que ha tenido en los últimos años la filmografía hispana dentro del público y la crítica internacional tiene que ver con la inclusión de temas más generales, de vigencia permanente y global. Algunos de éstos, aunque de interés universal, adquieren un matiz nuevo y diferente al ser tratados por la óptica particular y propia de la mirada hispanoamericana, lo cual les da renovada validez y significado. Así, la preocupación por los asuntos de género se traslada a la pantalla grande en películas como *El jardín del Edén* (1994), en la cual María Novaro nos relata la historia de tres mujeres que intentan encontrar su lugar en la sociedad mexicana de los noventa, aún predominantemente machista y que ayuda a ilustrar lo que Peter Barry plantea en su libro *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* como: "...the major effort went into exposing what

might be called the mechanisms of patriarchy, that is, the cultural “mind-set” in men and women which perpetuated sexual inequality” (122). En este film, aparece el tema de la lucha de géneros desde un ángulo distinto al que normalmente se plantea en las películas hollywoodenses. En la obra mexicana, Novaro agrega el ingrediente nativo a través de la imaginería onírica y la presencia constante de la frontera, con su referente en el imaginario colectivo como opción de una vida mejor al otro lado del muro. En *El lugar sin límites*, el conflicto de género se plantea a través de la homosexualidad y el travestismo de la Manuela, con el conflicto que genera la subversión de la heterosexualidad en una comunidad eminentemente heterocentrista y patriarcal.

Otro de los temas de interés universal que puede encontrarse en la cinematografía hispana es el de la crisis de la modernidad y la postmodernidad o, planteado de manera más específica, el debate entre la urbanidad y lo rural en las sociedades en desarrollo. Este ejemplo se ve ilustrado claramente en la película *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, cuya historia transcurre en un rincón de México al cual la modernidad llegó sólo de paso, dejándolo convertido prácticamente en un pueblo fantasma. La modernidad está representada en este filme por la presencia y la ausencia de la energía eléctrica, la cual, al igual que la mayoría de los habitantes de la población, se ha marchado dejando el pueblo a oscuras y en completa decadencia. Esta analogía de la modernidad, puede aplicarse a muchas ciudades y países tercermundistas, en los cuales los rasgos del desarrollo y la calidad de vida característicos de la modernidad no se han alcanzado plenamente, convirtiéndolos en países completamente paradójicos. En *El jardín del Edén*, la modernidad está simbolizada por esa tierra al otro lado de la frontera, donde existen todas las comodidades tecnológicas y las ventajas de la era digital a la que escasamente tienen acceso los habitantes de Tijuana. Por esto, la ciudad no es sólo fronteriza en términos

geográficos, sino que temporalmente puede considerarse en un estado de transición hacia la modernidad.

La presente investigación busca establecer el tejido de relaciones temáticas, significativas, simbólicas, visuales, intertextuales y teóricas que se plantean en las películas *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein y *El jardín del Edén* (1994) de María Novaro, ambas mexicanas. Como se demostrará en las siguientes páginas, se pueden encontrar en estas propuestas fílmicas planteamientos que se preocupan, de diferentes maneras, por asuntos similares como: la posición del subalterno en las sociedades etno y hetero centristas; la oposición siempre presente entre la periferia y el centro, y los desplazamientos que se producen entre ambos con la respectiva hibridez que se desprende de dicho movimiento; la intertextualidad temática de las películas, lo cual prueba la conexión existente entre las realidades latinoamericanas; la transculturación, la búsqueda y redefinición permanente de la identidad del individuo, permeado continuamente por influencias globalizantes, movimientos migratorios y el influjo de los medios masivos de comunicación.

Una mirada al cine latinoamericano desde el post-colonialismo y la intertextualidad

Haciendo un breve repaso mental por la variada filmografía latinoamericana, es imposible escapar a la reflexión de que muchas de sus manifestaciones tienen que ver con temas concernientes a la posición de los subalternos y los grupos marginales dentro de la tradición, aún etnocéntrica y patriarcal, heredada de la colonización. En este mismo sentido, puede decirse que mucha de la temática de los productos visuales de los países del Cono Sur giran alrededor de cuestionamientos sobre conceptos como las fronteras, los límites y su trasgresión, entendidos no sólo en su acepción literal y física, sino en un sentido metafórico más amplio que les permite

actuar como el borde que separa las oposiciones de los conceptos binarios con los que todavía funcionan estas comunidades imaginadas.¹

Para un análisis adecuado del tratamiento del *otro* en la cinematografía latinoamericana van a examinarse estas dos películas mexicanas, bajo la lupa de la teoría postcolonial propuesta por Homi Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak, en la cual se discuten esencialmente los temas que interesan a la primera parte de este estudio: el funcionamiento de los conceptos binarios en las sociedades que estuvieron bajo el régimen de un imperio Europeo, la visión y la creación del *otro* que deja la mirada del sujeto imperialista, la posibilidad de expresión del subalterno bajo el contexto hegemónico y la hibridez cultural que da como resultado el proceso colonizador e independista en las nuevas naciones.

También va a examinarse la problemática de género y su tratamiento a través de dos puntos de vista diferentes, pero que hacen referencia a los grupos subyugados por el grupo hegemónico patriarcal y heterocentrista: las mujeres y los homosexuales. En *El jardín del Edén*, Novaro se concentra en un grupo de mujeres y su lucha por encontrar su lugar en la sociedad patriarcal dominante y definir su verdadera identidad sin la presencia de la figura masculina como factor predominante. Estas mujeres tratan de salir adelante por sí mismas en una sociedad donde tradicionalmente es el hombre quien trabaja y figura como la cabeza de familia ante la comunidad. Por otro lado, en *El lugar sin límites* se cuestiona el tratamiento del discurso machista, según el cual cualquier sexualidad disidente se considera una amenaza contra la norma y llega a castigarse, incluso con la muerte. Esto es exactamente lo que le pasa a la Manuela, quien con su travestismo amenaza la masculinidad de Pancho, y por ende cuestiona el discurso dominante.

Igualmente, se incluirá dentro de esta investigación el concepto de la intertextualidad,² ya que sería insuficiente cualquier análisis conjunto de dos productos culturales sin tener en cuenta sus conexiones y establecer si existe una relación intertextual entre ellos. En el caso de las dos obras mexicanas, esta intertextualidad se hace evidente en su preocupación por las condiciones a las que se enfrentan los subalternos en la búsqueda de sus sueños dentro de unas sociedades que los considera inferiores y les dificulta los medios para alcanzar sus fines. Este es el caso de la Manuela, Pancho y la Japonesita en *El lugar sin límites*, y de Felipe, Serena y Elizabeth en *El jardín del Edén*. Aunque no todos estos personajes pueden considerarse como subalternos desde la misma perspectiva, es innegable que lo son desde diversos puntos de vista. Tal como lo plantea Gayatri Spivak en su artículo “Can the Subaltern Speak?: One Must Nevertheless Insist that the Colonized Subaltern Subject is Irretrievably Heterogeneous” (4), puede asegurarse que los seres marginales de estas películas lo son en oposición a alguno de los binarios del discurso hegemónico: género, clase, raza, religión, etc.

El lugar sin límites es una película dirigida por el mexicano Arturo Ripstein en 1977 y adaptada de la novela del mismo nombre, publicada en 1966 por el chileno José Donoso. En ella se cuenta la historia de la Manuela, un travesti que llega un día a presentar su show de baile en el burdel del pueblo El Olivo y termina quedándose allí definitivamente como resultado de los sucesos que tienen lugar en la casa de lenocinio durante su visita. El film comienza años después de la llegada de la Manuela al pueblo y muestra como su vida, y la del pueblo en general, se ha venido abajo desde ese lejano día en que se celebrara la elección de Don Alejo como cacique de El Olivo. La decadencia en la que ha entrado la sociedad del pueblo se debe a la avaricia del dirigente, que ellos mismos han elegido y quien ha convertido El Olivo en un infierno en la tierra. Un infierno que David William Foster asocia con la normativa heterosexual en su artículo

“Arturo Ripstein’s *El lugar sin límites* and the Hell of Heteronormativity”, cuando invita a: “understand how hellish the system of heteronormative sexuality is that is being defended -but of which Ripstein’s film offers an eloquently staged critique” (386). Este cuestionamiento se hace evidente además con la marcada crítica al sistema de binarios opuestos que rige aún la dinámica social del pueblo.

En la obra de Ripstein, existe una oposición evidente entre el discurso heterocentrista representado en la aparente hombría de Pancho, estereotipo del macho latinoamericano, y el travestismo de la Manuela. La presencia del travesti en el prostíbulo del pueblo es de por sí un desafío a los parámetros culturales establecidos para los roles masculinos y femeninos dentro de la sociedad mexicana postcolonial, tal como lo confirma el siguiente comentario de David William Foster: “The space of the brothel, after all, is generally conceived of as a privileged arena of patriarchal heterosexuality, inasmuch as it is organized around women whose role is to provide sexual services for men” (378). Aún más disruptivo que su presencia en el burdel, es el beso que la Manuela le da a Pancho durante el baile de *La leyenda del beso*. En este acto, aparentemente simple, la Manuela cruza la frontera sexual establecida por la tradición patriarcal y, por lo tanto, pone en marcha los acontecimientos que la llevarán a su muerte.

Este deseo del subalterno por cruzar las fronteras ideológicas, culturales y tradicionales que le impone su sociedad, y las consecuencias que produce el intento de realizar dicho sueño, son las verdaderas temáticas que se ven en estas dos películas mexicanas. Como se planteó al inicio de este estudio, el tema de los bordes y las fronteras no se circunscribe específicamente al terreno de lo físico sino que está patente en todas las relaciones que se establecen entre los miembros de una sociedad y su imaginario colectivo. Estas se convierten entonces en las líneas divisorias de lo que constituye la periferia y el centro, a través de las cuales se establece el

estatus del marginado y que, en el caso de *El lugar sin límites*, están demarcadas por las puertas del lenocinio. Es entre el exterior y el interior del burdel que se plantean los términos de *nosotros*, entendido, según la definición de Tomás Millán en su artículo “Comunicación intercultural, fundamentos y sugerencias”, como: “egocéntrico, que se ven a sí mismos como representantes de lo correcto y que miran a los *otros* representando un accionar anómalo, raro, incorrecto o atrasado, lo que les resulta grave y vergonzoso si quienes así actúan son los grupos étnicos de su propia cultura y territorio nacional” (67), y los *otros*, necesarios para la diferenciación de lo que se consideran correcto y lo que no lo es. Como puede verse en la película, el *nosotros* está representado por don Alejo, el patriarca del pueblo y Pancho, el macho que llega hasta el homicidio para defender su masculinidad. En cuanto a la categoría de los *otros* se incluyen todos los habitantes del prostíbulo y, especialmente, la Manuela, ya que controvierten los estándares morales y tradicionales de la sociedad mexicana.

El jardín del Edén, de la mexicana María Novaro, cuenta la historia de un grupo de personas que coincide en Tijuana, ciudad fronteriza entre México y los Estados Unidos, en búsqueda de sus sueños y su identidad. Elizabeth, es una artista chicana que ha viajado a la tierra de sus antepasados con el fin de reencontrarse con sus raíces. Sin embargo, esta tarea se le presenta más difícil de lo que parecía inicialmente y ella se debate entre dos identidades opuestas. Jane, es una joven escritora *gringa*, fascinada con la cultura mexicana y el exotismo de las tradiciones y colorido local. Serena, es una reciente viuda intentando adaptarse a su nueva condición de madre soltera en una sociedad en la que el proveedor es típicamente el hombre. Finalmente, está la historia de Felipe, un campesino mexicano que sueña con cruzar la frontera para trabajar de ilegal en los Estados Unidos. El tema de la migración se trata desde diferentes ángulos en esta película sobre las dificultades de adaptación en la sociedad contemporánea.

En *El jardín del Edén*, el tratamiento del tema de las fronteras, tanto las tangibles como las intangibles, permite mostrar como éstas se entrecruzan muchas veces produciendo una doble marginalización como la que se ve en el filme, especialmente con el personaje de Felipe, quien encarna de mejor manera esta doble subalternidad. Por un lado, él representa al mexicano, y en un simbolismo más amplio al latinoamericano, que busca de forma desesperada un futuro mejor y, por lo tanto, anhela fervientemente cruzar la frontera limítrofe que lo separa de los Estados Unidos. Irónicamente, el éxito al alcanzar la entrada al país de las oportunidades lo lleva a convertirse en ese *otro* ilegal, inmigrante, rechazado por la raza dominante pero, paradójicamente, admirado por aquellos compatriotas que aspiran a llegar algún día al país anglosajón. Esta condición de emigrante/inmigrante en potencia hace parte de los binarios de oposición que establecen barreras entre sujetos de diferentes condiciones y que diferencia a Felipe como a un ser periférico.

Por otra parte, Felipe es un ser marginal no sólo en comparación con aquellos estadounidenses que representan el estilo de vida al que aspira, sino también en contraposición a los mismos mexicanos que ya han traspasado la frontera y simbolizan su ideal de vida. Igualmente, si se le contrasta con sus compatriotas de clase alta, quienes viven cómodamente en su país y no tienen la necesidad de trasladarse a otros mundos para mejorar su situación, observamos que se encuentra nuevamente en una situación de inferioridad. Esta poli-marginalidad de Felipe es un perfecto ejemplo de las premisas postcolonialistas que proponen que el subalterno nunca es un sujeto estable u homogéneo, sino que varía con respecto al binario hegemónico contra el cual se le enfrenta.

La incapacidad de ubicar dentro de una categoría fija a los protagonistas de estas dos películas dentro de sus sociedades, ya sea en el grupo de los *otros* o de *nosotros*, es precisamente

una de las características fundamentales del discurso postcolonialista. Tal como lo planteó inicialmente Homi Bhabha, y ha sido retomado luego por diversos críticos como Canclini o Chanady, esta imposibilidad de fijar al sujeto dentro de una sola clasificación se debe a su condición híbrida, definida por Bhabha en su libro *The Location of Culture* como aquello que: “is new, neither the one nor the other” (7). Siguiendo este delineamiento, la Manuela no puede catalogarse solamente dentro del grupo de los *otros*, por ser travesti o prostituta, sino que puede denominarse también como parte de *nosotros*, al ser padre y hombre.³ Con el siguiente comentario del artículo “La mirada sin cuerpo”: “en *El lugar sin límites* no hay arquetipos. Es el mundo de lo híbrido, pero que no lo parece. La Manuela no es la única que no es lo que quiere ser, son todos los demás que son lo que no quieren ser o lo que aparentan ser” (25), Josefina Delgado ayuda a ilustrar la dificultad de determinar hasta qué punto su rol de padre domina sobre su travestismo o viceversa, lo cual convierte el intento de encajarlo dentro de un único calificativo en una tarea imposible.

Continuando con este lineamiento, puede incluirse a Pancho. Él es el estereotipo del macho latinoamericano pero, irónicamente, siente una atracción inexplicable por la Manuela, lo cual contradice su aparente seguridad sexual y cuestiona su condición de varón ante los ojos de su cuñado y, por lo tanto, de la hegemonía heterosexual. Esta contradicción de intereses sexuales, es parte de esa hibridez de género en la cual no pueden separarse claramente los límites entre lo netamente masculino o femenino. Por su parte, en *El jardín del Edén*, también puede verse la hibridez en personajes como Elizabeth, quien representa la mezcla de lo mexicano y lo americano, no sólo en términos de lo que es, sino de lo que desea ser y de lo que no es. Ella se debate entre su ansia de encontrarse con sus raíces mexicanas y su imposibilidad de identificarse con dicha cultura. Su trabajo es una muestra de esta búsqueda desesperada de identidad, ya que

refleja su propio deseo interior. En el artículo “Yéndose por la tangente: The Border in María Novaro’s *El jardín del Edén*” Andrea Noble confirma esta idea cuando afirma: “Elizabeth, the Chicana artist, has come to Tijuana to mount an exhibition of her work which is very clearly concerned with a search for her Mexican roots and identity” (198). Sin embargo, esta lucha interna de Elizabeth, la enfrenta con su propio fracaso al intentar definirse a través de una identidad única. Aunque le interesa reconectarse con sus orígenes mexicanos, no puede deshacerse de su herencia anglosajona. La frustración que le produce su falta de identificación con lo mexicano, se hace más latente en su incapacidad de expresarse correctamente en español con su acento marcadamente americanizado. Para Elizabeth la única salida posible es aceptarse como un producto híbrido entre dos culturas, en vez de intentar definirse en términos de las dicotomías establecidas por el discurso eurocentrista heredado de la colonia.

El legado binario de la mentalidad decimonónica rige todavía los valores y estereotipos de las naciones latinoamericanas. Esto se hace evidente en los temas de las dos películas mexicanas y su tratamiento, ya que ninguna puede evitar preocuparse por el cuestionamiento de las divisiones ancestrales y su posible resolución: heterosexualidad y homosexualidad, hombre y mujer, pobre y rico, blanco y mestizo, etc. En el film de Novaro las dicotomías están dadas en términos de la frontera, de la búsqueda de la identidad y de la posición de la mujer en una sociedad predominantemente machista. En la película de Ripstein, las dicotomías se plantean en términos del deseo sexual y el poder patriarcal. Aparece así la mirada del *otro*, ese ser diferente e incomprensible, como una forma de auto-reconocimiento de aquellos deseos y temores que no se deben evidenciar por el grupo dominante, *nosotros*. El caso más claro de esta proyección negativa es el de Pancho y su inaceptable e inaceptado interés por la Manuela. Aunque considerado el macho típico, Pancho siente una extraña atracción por el travesti del pueblo, a la

vez que lo teme y lo repudia. El miedo a reconocerse en la Manuela y a ser asimilado en los términos negativos asociados a la homosexualidad, lo llevan al homicidio. Irónicamente, para esta sociedad heterocentrista parece ser menos estigmatizante la condición de asesino que la de travesti o gay.

En la película de Novaro se puede ver esta polaridad en términos de los habitantes de cada lado del muro fronterizo. Ya desde las primeras imágenes se aprecia una diferenciación entre *nosotros* y los *otros*, con los policías de inmigración montando guardia del lado americano y los mexicanos que esperan agazapados su oportunidad de cruzar la línea divisoria. En Felipe existe el deseo explícito de abandonar su estatus actual y de acercarse un poco a ese *nosotros* que representa su mundo ideal. Sin embargo, como se ha mencionado antes, estas categorías sociales, culturales y del imaginario colectivo están lejos de ser estáticas y delimitables. En el caso de Felipe, el logro de su sueño sólo los convertirá una vez más en el *otro*, aunque en relación con nuevos y variados referentes.

Aunque estas oposiciones binarias que tienen presencia en *El Jardín del Edén* y en *El lugar sin límites* no pueden discutirse en términos de significaciones únicas y cerradas,⁴ se debe recordar el comentario que hace Edward Said al respecto en su libro *Orientalism*:

No one can escape dealing with, if not the East/West division, then the North/South one, the have/have-not one, the imperialist/anti-imperialist one, the white/colored one. We cannot get around them all by pretending they do not exist... the result of which is to intensify the divisions and make them both vicious and permanent. (327)

Esta apreciación es importante especialmente porque, aunque las realidades sociales van más allá de las simples dicotomías conceptuales, reconoce que la mentalidad humana, especialmente la de

las naciones postcolonialistas, conserva la tendencia a pensar y entender el mundo con base en estos dualismos de correcto/incorrecto, tal cual se aprecia en una visión general de las películas mexicanas de Ripstein y Novaro. Si bien la mirada de ambos filmes sobre los asuntos que tocan no se detiene en su superficie, si se percibe en ellos un planteamiento global de contraposición de mujer/hombre, homosexual/heterosexual, inmigrante/emigrante, americano/mexicano, entre otros.

El tratamiento de la problemática de género que se plantea en *El jardín del Edén* se puede entender mejor bajo el siguiente comentario de Gayatri Spivak en su artículo “Can the Subaltern Speak?”: “Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the “third-world woman” caught between tradition and modernization” (102). Es precisamente esa lucha la que se presencia en el film de Novaro: la de la mujer que intenta dejar atrás la tradición machista para encontrar un lugar por sí misma en una sociedad que se debate entre el legado patriarcal y el deseo de esa modernización que se filtra a través de la frontera con la potencia americana.

Otro aspecto interesante del análisis de estas dos películas es su similitud y diferencia en cuanto a la representación de la cultura mexicana. Aunque ambos filmes tienen lugar en México, al compararlas, el espectador tiene la sensación de enfrentarse a dos mundos diferentes. En *El lugar sin límites*, si no fuera por los créditos y la certeza de que la película se ha filmado en México, podría situarse la trama y la escenografía en cualquier pueblo olvidado de Latinoamérica. Esta presunción no es tan descabellada al hacer la relación intertextual con el producto literario del cual se ha adaptado la película, pues se sabe que la novela ha sido escrita por José Donoso y tiene lugar en Chile. En este sentido, *El lugar sin límites* hace referencia a un

lugar indeterminado, un espacio que es común a todo latinoamericano y que alude más a un estado de la condición humana que a un sitio específico. Un espacio, como lo sugiere el prefacio inicial, que es el propio infierno. Aún así, la adaptación fílmica se mexicaniza, por decirlo de alguna manera, y muestra los aspectos de la cultura azteca que remiten a un referente de tradición, patriarcado, pobreza, anonimato, retraso económico e industrial.

Por su parte, *El jardín del Edén*, aunque muestra aspectos de ese México que se ve en el film de Ripstein (machismo, pobreza, falta de modernización), habla también de una cultura donde la mujer es más proactiva en la lucha por su liberación del yugo masculino, aunque sea a través de riesgos y dificultades. Esta aparente contradicción cultural que se encuentra al revisar las dos películas, cobra sentido bajo la definición de cultura de Frantz Fanon en su obra *The Wretched of the Earth*: “For culture is first the expression of a nation, the expression of its preferences, of its taboos and of its patterns” (14), en cuanto reconoce que al hablar o tratar de plasmar una cultura no se hace referencia a un aspecto único de ésta, o solamente a sus supuestos aspecto positivos, sino también a sus miedos, sus aspiraciones, sus problemas. Bajo esta lupa, *El lugar sin límites* habla de los tabúes y miedos de esa sociedad mexicana que aún se rige por los conceptos de bien y mal heredados de los padres imperialistas, mientras que *El jardín del Edén*, como su nombre lo indica, refleja la esperanza de la tierra prometida, de ese paraíso que puede llegar a ser.

Otra analogía intertextual que no puede escaparse entre las obras de Novaro y Ripstein, es la posición de las mujeres y las relaciones de género que se plantean en ambos mundos. Otra vez, como en el ejemplo anterior, contrastan las dos visiones de México que se muestran en dichos filmes. Aunque en las dos películas la oposición hombre/mujer siempre pinta a esta última en una situación de inferioridad ante una cultura predominantemente machista, el grado

de subyugación y su capacidad de expresión varía considerablemente. Una de las razones aparentes de esta diferencia es la perspectiva desde la que se cuentan las historias. En el caso de *El lugar sin límites*, el director es un hombre y la historia está más enfocada en la perspectiva patriarcal y del macho, y su subversión desde el travestismo de la Manuela, aunque no excluye completamente la preocupación sobre el lugar de la mujer. Por el contrario, en *El jardín del Edén*, la directora es una mujer y su interés principal gira alrededor del mundo femenino, aunque no se elimina la presencia masculina.

En su artículo “Reflexiones sobre la migración: *El jardín del Edén* de María Novaro”, Aida Toledo afirma que: “Los personajes femeninos, sobre los que Novaro hace el énfasis son mucho más humanos e intensos que los masculinos. El que mira el filme observa que la caracterización está en profundo en los mundos femeninos, en esas motivaciones que mueven el mundo de la mujer mexicana de hoy”. En esta visión de la mujer mexicana, ubicada en la ciudad fronteriza de Tijuana en la década de los noventa, puede verse un sujeto femenino con más voz y presencia que el de la mujer del burdel de El Olivo. En la película de Novaro las mujeres son profesionales, interesadas en el arte y la búsqueda de sus raíces y su propia identidad, poseedoras de una mirada propia y de unas aspiraciones y sueños más allá de su condición actual. Por el contrario, la mujer de Ripstein ocupa la posición típica relegada al servicio y los deseos del hombre. Aún más, no es la mujer esposa y madre, que tiene una connotación positiva bajo la mirada del hombre patriarcal, sino la mujer inferior, despreciada pero necesaria, la prostituta, que busca un dominio del hombre a través del cuerpo.

En conclusión, puede decirse que *El jardín del Edén* y *El lugar sin límites* son dos películas mexicanas que giran alrededor de temáticas y posiciones que aparentemente no tienen nada en común, pero que en el fondo se preocupan por un mismo asunto: la sociedad mexicana

como el espacio donde pueden vivir o morir los sueños. En este sentido, la propuesta de *El lugar sin límites*, es bastante pesimista, pues ya desde el título y la alusión mefistofélica se deduce el infierno que condena a la muerte cualquier deseo de superación o de escape a la condición determinada por los binarios hegemónicos. Por el contrario, *El jardín del Edén*, aunque no puede considerarse como el paraíso en sí mismo, sí deja la esperanza de que un día pueda alcanzarse. Así, desde el primer encuentro con los dos filmes, es decir, sus títulos y lo que ellos representan, se puede encontrar esa dicotomía de la mentalidad colonialista de los binarios opuestos que aún se percibe en la visión latinoamericana de la historia y la cultura propias.

Como hemos mencionado a través de estas páginas, una mirada a la filmografía latinoamericana de las últimas décadas nos demuestra que hay una preocupación común por temas que, aunque conservan su vigencia local, contienen un alto referente universal. Esta pertinencia global se logra a través del tratamiento de temas de carácter regional de una manera más abierta y generalizada, con el fin de despertar el interés de públicos más variados y dispersos. El éxito de esta estrategia universalizante se comprueba con el incremento en la producción, la calidad y el reconocimiento de este cine a nivel mundial.

Igualmente, puede verse una temática común dentro de los filmes hispanoamericanos que giran en torno a preocupaciones por la posición del individuo latinoamericano en un mundo que aún se debate entre la modernidad y la postmodernidad, dentro del contexto de un panorama globalizado que le obliga a competir contra individuos que están a la vanguardia constante de la tecnología punta y los avances de la comunicación. En este contexto, el protagonista del tercer mundo se preocupa por reencontrar sus raíces y sus orígenes ancestrales dentro de esa hibridez que han dejado los procesos colonizadores y migratorios que le caracterizan. Así mismo, trata de

redefinir su identidad en términos de unos estándares propios que le permitan expresar sus sueños, manifestar su idiosincrasia y alcanzar sus sueños.

Otro objetivo común que puede verse en la cinematografía latinoamericana, y que se ha planteado en este trabajo, es el interés por la denuncia de condiciones de vida injustas que llevan al ser a situaciones extremas como el traspaso ilegal de la frontera Méxicoamericana o la prostitución. En las películas que se han estudiado, se ve un individuo afectado por el mundo moderno/posmoderno hasta el punto de traspasar los límites de normalidad tradicionales que afectan sus condiciones de vida y que terminan transformando su identidad. Estas transformaciones también afectan a las sociedades a las que estos personajes pertenecen ya que, como se ve en estas películas, los individuos deben buscar alternativas para buscarse un futuro distinto al que encuentran en su propio ambiente.

Notas

¹ En relación con la idea propuesta por Benedict Anderson, según la cual el concepto de nacionalidad se da como una representación mental de una colectividad. Ver *Imagined Communities* (1983).

² Presentado inicialmente por Julia Kristeva en su *Research toward a Sem-analysis* en 1969 y retomado por Lauro Zavala en su libro *Cómo estudiar el cuento (Con una guía para analizar minificción y cine)*, publicado en el 2002.

³ Es en el momento en que se convierte en padre que su rol sexual encaja en el prototipo del macho heterosexual.

⁴ Se tiene en cuenta en este comentario la idea de Spivak de que tanto el subalterno, como los conceptos de identidad, cultura, género y demás dicotomías hegemónicas son heterogéneas e inestables.

Obras citadas

- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP, 1995.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Delgado, Josefina. "La mirada sin cuerpo." *Cuadernos hispanoamericanos* 634 (2003): 21-29.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 2004.
- Foster, David William. "Arturo Ripstein's *El lugar sin límites* and *The Hell of Heteronormativity*." *Violence and the Body; Race, Gender, and the State*. Ed. Arturo J. Aldama. Bloomington: Indiana UP, 2003. 375-87.
- Millán, Tomás R. Austin. "Comunicación intercultural, fundamentos y sugerencias." *Antologías sobre cultura popular e indígena I, lecturas del Seminario diálogos en la acción, primera etapa*. México: Conaculta, 2000.
- Noble, Andrea. "Yéndose por la tangente: The Border in María Novaro's *El jardín del Edén*." *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies* 7.2 (2001): 191-202.
- Novaro, María. *El jardín del Edén*. Perf. Renée Coleman, Bruno Bichir, Gabriela Roel, Denisse Bravo. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Ripstein, Arturo. *El lugar sin límites*. Perf. Roberto Cobo, Lucha Villa, Ana Martín, Gonzalo Vega, Fernando Soler. Conacite Dos, 1977.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Spivak, Gayatri. "Can the subaltern speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: Illinois UP, 1988.

Toledo, Aida. "Reflexiones sobre la migración: *El jardín del Edén* de María Novaro." *Tatuana*.

17 May 2007. Dept. of Spanish, University of Alabama. 7 Nov 2008.

<http://bama.ua.edu/%7Etatuana/numero3/cinenavaja/toledo_novarojardin.pdf>.

Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine)*.

Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2002.