

# Entrecruce de miradas en *El jardín del Edén*

ESTER BAUTISTA BOTELLO\*

María Novaro (México, 1951), directora reconocida mundialmente por su filmografía, produjo *El jardín del Edén* en 1994. Este tercer largometraje se construye a partir del ensamblaje de una serie de historias de varios personajes, cuyo punto de encuentro será la ciudad de Tijuana. Algunos críticos consideran que se trata de la historia de vida de tres mujeres: Elizabeth —la pintora chicana—, Serena —la fotógrafa viuda con sus tres hijos— y Jane —la escritora estadounidense que está fascinada con México—. Sin embargo, también existen las perspectivas masculinas a través de Felipe —el inmigrante mexicano—, Julián —el hijo de la fotógrafa—, así como de Frank —un estudioso de las ballenas y hermano de Jane.

En este artículo me interesa examinar la relevancia de la mirada, ya que hay una saturación de elementos visuales, presentados principalmente a través de la mirada de las tres protagonistas: Serena, Elizabeth y Jane, cuyas profesiones reafirman la propuesta de reconstruir Tijuana desde diversos puntos de vista. Conviene recordar las percepciones sobre Tijuana desde la visión de Felipe y de Julián, pues con todos estos fragmentos de imágenes y de historias de vida de cada uno de los personajes se recrea la ciudad con sus fronteras territoriales, imaginarias y temporales.

Quiero enfocarme en el análisis de la narración para responder no sólo a la preguntas de qué y cómo se cuenta, sino también al cómo se presenta y representa Tijuana desde diversos recursos, como el uso recurrente de la fotografía y las artes visuales. Para ello he clasificado

\* Facultad de Lenguas y Letras, Universidad Autónoma de Querétaro, <sterbb@live.com.mx>.

y seleccionado algunas secuencias de *El jardín del Edén*. Aquí muestro sólo parte del extenso material visual que proporciona este largometraje. He creado cuatro secciones en las que la mirada es el eje vertebral: la primera se relaciona con la manera en que se muestra el muro fronterizo; la segunda se centra en los primeros minutos de la película (créditos iniciales) en los que se narra la llegada de dos protagonistas (Jane y Serena) a la ciudad de Tijuana, mostrando con ello que la ciudad no solamente es un escenario, sino un entrecruce, un nudo, un hito de tiempo y lugar; la tercera sección está dedicada, especialmente, a Jane y las miradas de asombro ante todo lo que ve en esa ciudad fronteriza; la cuarta y última parte se centra en Elizabeth y en algunos de los discursos que surgen a partir de ella, por ejemplo, las referencias a Frida Kahlo y la fotografía titulada “Nuestra Señora de las Iguanas”, de Graciela Iturbide.

La selección de estos fragmentos responde al análisis sobre cómo se representa Tijuana desde el punto de vista del texto fílmico. Algunos de esos fragmentos corresponden al aspecto visual (desde donde se mira la ciudad); otros tienen que ver con el aspecto narrativo (quién narra, quién ve) y entre sí se entrelazan con la mirada ideológica, como se mostrará en el desarrollo de este texto.

Cabe señalar que el largometraje inicia y concluye con unos acercamientos al muro fronterizo. Dichas aproximaciones se presentan desde la mirada de un personaje y desde el punto de vista de un narrador omnisciente. Además, la narrativa de los primeros minutos se basa en el principio de contar una historia a partir de la llegada de los personajes a un determinado lugar. De allí la necesidad de mostrar algunos de los elementos más representativos de la frontera. Entre ellos, el uso del español y del inglés en diversas señales para indicar, por ejemplo, que hacia un lado está la “U.S. Border” y hacia el otro se halla la “Ave. Revolución”. De esta manera, se enfatiza esa frontera geopolítica.

Además de las representaciones de Tijuana y del muro, también se muestra la mirada hacia la otredad. Por ello he seleccionado las secuencias de Jane y Elizabeth, pues una está en búsqueda de sí misma y la otra en busca de su identidad. En este caso es un viaje interior.

Entonces, se diría que los fragmentos seleccionados están orientados a un recorrido no sólo urbano, sino también a una travesía personal que desembocará en una mirada como sentido de la comunidad, retomando la propuesta de Pierre Ouellet, como se discutirá más adelante.

### **Las visiones de la frontera geopolítica (específicamente, el muro)**

Inicio de la película/duración: 0'23"-1'42": el principio de la película antecede a los créditos. Se compone, principalmente, de dos planos: el general (PG), un hombre que está tratando de saltar una cerca metálica, plano que muestra al espectador a través de unos binoculares. *Travelling* de acompañamiento que permite ver a personas que están en ambos lados de la cerca metálica: unos están en México, otros, en Estados Unidos. Llega una patrulla fronteriza. Después hay un primer plano (PP) de Felipe —el campesino que desea cruzar la frontera—, quien es el que tiene los binoculares en la mano y se los pasa a otro paisano que también desea ver lo que está ocurriendo con sus compatriotas. Nuevamente el PG de la gente que trata de cruzar la valla metálica.

Secuencia final/duración 1: 37' 20"-1: 39' 40". Vista panorámica de una ciudad de Estados Unidos desde el lado de México. Plano de conjunto (PC) de un grupo de música tocando a un lado de la cerca metálica en territorio mexicano. Situados de espaldas a la cámara. Frente a ellos está la playa. Hay un letrero que dice: "Siempre de vacaciones". *Travelling* panorámico que permite ir viendo a las personas que miran hacia Estados Unidos desde el lado mexicano. PC de Felipe y un nuevo amigo, un nuevo *brother*. Todas las personas siguen de espaldas a la cámara. Plano medio (PM) de Felipe y su amigo. Felipe señala con la mano hacia el territorio estadounidense. Acercamiento (*zoom*) de cámara hasta hacer un PP de ambos. Plano de detalle (PD) de ballenas en el mar. Aparece en pantalla lo siguiente:

“Gracias Juanito Soldado por habernos ayudado a terminar esta película”. Fundido en negro.

## Las representaciones de Tijuana

Presentación de los créditos/duración 1'43" -4'24". PD de un poste que sostiene dos señales en forma de flecha: una indica hacia la derecha y dice “US. Border”; la otra, señala hacia la izquierda y se lee “Ave. Revolución”. *Travelling* vertical a la derecha que se detiene en un PG que muestra a una mujer (Jane) que está cruzando una calle. *Travelling* horizontal que permite seguir los pasos de la mujer. Posteriormente, hay un PD de otro letrero que dice “Bienvenidos” en varios idiomas, pero en inglés: “to Tijuana, the most visited city in the world”. *Travelling* vertical a la izquierda, que se detiene en el momento en que Jane toma un taxi. En este PG se observa una tienda con toldos verdes y gente caminando en la banqueta. Cambio de secuencia con un PG que muestra un auto a la distancia. Luego hay un PP de una mujer (Serena) y una niña que viajan dentro del auto, seguidos inmediatamente de dos PP de Paloma y Julián; los otros dos hijos de Serena. Cambio a PM, en el que se ve el mismo auto que pasa frente a una tienda vieja y descuidada con el nombre de “La frontera”. Después del PD de ese letrero, se vuelve a un PP. Se ve la ventana del auto que tiene pintada una imagen de la virgen de Guadalupe. En el fondo se observa el rostro de Serena. Se baja la ventanilla del auto y continúa el mismo PP: cara afligida de Serena. PP de los pies de una niña que está entrando a una casa para pasar a un PC que presenta a la misma niña y a Julián dentro de la que será su nueva casa. La cámara está colocada en la puerta y desde allí se muestra la profundidad de la habitación, centrándose en una ventana a la que se acerca la niña, quien está de espaldas a la cámara. Movimiento de cámara hacia la izquierda, siguiendo los pasos de la niña, quien se dirige a otra habitación, donde está Serena. PP de Serena, de espaldas a la cámara. Ella abre una ventana desde la que se observa otra

perspectiva de Tijuana: la periferia. Hay unas casuchas y un monte completamente desolado.

### Las miradas de Jane

Secuencia de mujeres huave cocinando/duración 18'41"-19'59". PD de una parte de un letrero. *Distanciamiento* que permite la observación de un PG que muestra una fonda oaxaqueña llamada "Pescado mojado". Jane entra a ese lugar y la cámara muestra aquello en lo que Jane posa su mirada. Se escuchan risas de mujeres. Jane abre una cortina y aparece un PC de unas mujeres huaves en la cocina, quienes están hablando en su lengua: la imagen que se representa es de tres mujeres de espaldas a Jane y, por ende, a la cámara. Ésta se va acercando a las mujeres y una de ellas gira su cabeza hacia ésta y hacia Jane —supuestamente.

Secuencia despedida de amigas/duración 1: 35'14"-1: 37'20". PD de letrero de un autobús que indica el destino al que se dirige. En este caso se trata de Oaxaca. PM de Elizabeth y Jane, que están al lado del autobús. Se están despidiendo porque Jane se irá en búsqueda del paraíso de las mujeres oaxaqueñas. Elizabeth tiene en sus manos la figura de Juan Soldado. PP del rostro de Jane. Su mirada se dirige a algo que el espectador todavía no ve. Segundos después, aparece en PM una mujer joven cargando jaulas de pájaros en sus espaldas. Jane no puede quitarle la mirada de encima. PC de la mujer pajarera al lado de un autobús que va rumbo a Tabasco. A un lado está un niño, quien también está mirando los pájaros. PP de la pajarera. PP del niño mirando a los pájaros. PP de Jane extasiada ante todo lo visto. Y pregunta a Liz: "¿Tabasco queda muy lejos?".

### Las referencias visuales de Elizabeth

Secuencia de Elizabeth como artista/duración: 4'23"-5'20". Plano americano (PA) de Elizabeth en una galería. Se escucha un video en

inglés que dice: “si hablo en español, tú me odias/si hablo en inglés, ellos me odian/si hablo en ‘Spanglish’”... se interrumpe esa voz, y Elizabeth dice: “el tracking está mal”. Por el acento que se escucha, se deduce que el español no es su primera lengua. PA de Elizabeth y Jane que se abrazan. En el fondo se halla un cuadro de Frida Kahlo. No es casualidad que en este cuadro se represente solamente una especie de *close up* de los ojos de Frida, como si éstos atestiguaran el reencuentro de las dos amigas.

Secuencia de la señora de las iguanas/duración 41’23”-42’27”. PC de Elizabeth y Jane caminando por el camellón, cerca de la playa. Jane le muestra un libro con unas fotografías de mujeres indígenas mexicanas. PD de las fotografías mientras se escucha la siguiente conversación:



Cartel de *El jardín del Edén*

Jane: “Estas mujeres sí que están en el Paraíso”.

Elizabeth: “¿Y por qué abandonan el Paraíso, Jane?”.

PM de las dos amigas.

Jane: “¿Cuál eres tú?”.

Elizabeth: “Ésta” [PD de una fotografía de una mujer con iguanas en la cabeza. Elizabeth dice] “Quisiera arrancar esas iguanas de mi cabeza”.

Secuencia de la instalación *Las dos Fridas*/duración 1:8’53”-1:10’02”. PD de un plato con iguanas vivas. PC de personas que están en un set de filmación. Se observa a Elizabeth vestida de Frida y en el fondo a Margarita Luna, quien será la otra Frida. Música: “La zandunga”. Cámara fija. PA de Elizabeth y Margarita —que representan a *Las dos Fridas*—. El plato con iguanas está al lado derecho de Margarita. PD de mano derecha de Margarita: tiene una imagen de Juan Soldado.

## Preámbulo

En “La frontera como tema en el cine mexicano”, Rafael Hernández Rodríguez afirma que ésta “representa la confrontación, el encuentro, el cruce de culturas, de manera física o simbólica”.<sup>1</sup> Por otra parte, Norma Iglesias, al hablar sobre cine de frontera, señala que “the border functions as a symbol or cultural barrier rather than a geopolitical line”.<sup>2</sup> En otro de sus artículos, Iglesias presenta una taxonomía de los diversos tipos de cine que han representado la frontera. Éstos son el *mainstream* de Hollywood, el cine fronterizo (mexicano y comercial), el nuevo cine mexicano, el cine chicano y el cine y el video realizados en la frontera.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “La frontera como tema en el cine mexicano”, en Susanne Iglér y Thomas Stauder, eds., *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008), 25.

<sup>2</sup> Norma Iglesias, “Reconstructing the Border: Mexican Border Cinema and Its Relationship to Its Audience”, en Joanne Hershfield y David Maciel, eds., *Mexico’s Cinema. A Century of Film and Filmmakers* (Wilmington, Delaware: Scholarly Resources, 1999), 234.

<sup>3</sup> Norma Iglesias, “Frontera a cuadro. Representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine”, *Revista Todavía* (2009), en <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia15/notas/prieto/txtprieto.html>>, 20 de julio de 2010.

*La Frontera* (*The Border*, 1982), de Tony Richardson, y *Tráfico* (*Traffic*, 2001), de Steven Soderbergh, son ejemplos del *mainstream* hollywoodense, donde la frontera es lo exótico, lo incivilizado, lo impredecible e inhóspito. El cine fronterizo se refiere a las producciones de “bajo presupuesto y de baja calidad técnica y narrativa” y que, por lo general, reproducen los estereotipos de esa zona fronteriza. Algunos títulos en los que la frontera se representa como una ciudad de paso son *Pito Pérez se va de bracero* (1947), *Tres veces mojado* (1989) y *La pizca de la muerte* (1990), entre otros. La ilegalidad es otra forma de mostrar la frontera en películas como *Frontera Norte* (1953), *Contrabando y traición* (1976) o *Tijuana caliente* (1981). La frontera también se ha llegado a caracterizar como lugar de cuestionamiento y pérdida de la identidad cultural en textos fílmicos, como *Primero soy mexicano* (1950) o *Soy chicano y mexicano* (1973). Por último, en esta clasificación de cine fronterizo, la frontera es un lugar desolado y sin ley. Véase, por ejemplo, *La frontera sin ley* (1964) o *El último cartucho* (2000).

En cuanto al nuevo cine mexicano, Iglesias señala que las películas “plantean una reflexión mucho más compleja de las dinámicas fronterizas sin que se haya resuelto totalmente el problema de los estereotipos y de la autorrepresentación de la frontera”.<sup>4</sup> Algunos ejemplos de esta etapa son *Santitos* de Alejandro Springall (1999), *Bajo California, el límite del tiempo* de Carlos Bolado (1998) y *El jardín del Edén* de María Novaro (1994).

Por su parte, Alexandra Jablonska considera que Tijuana “fue construida por el imaginario colectivo [...] como un espacio de paso para quienes desean cruzar la frontera con [...] Estados Unidos para trabajar del ‘otro lado’ [y] como un lugar en el que muchos sujetos se asientan de manera temporal o definitiva para emprender ahí un proyecto de vida nuevo”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Alexandra Jablonska, “Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas* XII, no. 26 (diciembre de 2007): 51.

En *El jardín del Edén*<sup>6</sup> se narra la vida de diversos personajes y, a la vez, la frontera —lugar de cruce de culturas— se ve desde la mirada de casi todos ellos. Se cuentan fragmentos de vida de Serena (la viuda), quien se va a Tijuana con sus tres hijos; estando allá conocerá a Elizabeth (la pintora), quien está en búsqueda de su identidad cultural; Elizabeth tiene una amiga llamada Jane, que se maravilla, se asombra y toma nota en sus cuadernos del espectáculo que le ofrece Tijuana; Jane se entusiasmará con Felipe (el campesino que desea cruzar la frontera), y ella lo ayudará para que él y Julián (el incipiente fotógrafo, hijo de Serena) ingresen a Estados Unidos. Raciel Martínez Gómez menciona que bajo “el método de secuenciación dramática que combina ficción y registro realista/documental, María y su hermana deciden [...] engarzar una serie de historias unidas por un eje”: la búsqueda identitaria.<sup>7</sup> Sin embargo, Hernández Rodríguez considera que Elizabeth es el único personaje “que parece tener una verdadera crisis de identidad [...] por el hecho de que es chicana y no se identifica con México porque no habla bien español [...]”.<sup>8</sup> Pero hay que considerar que para María Novaro los procesos identitarios se ubican en varios elementos de la cultura, entre otros, en el lenguaje; por ello afirma:

Yo era congruente con una serie de cosas con las que trabajo y la gente iba a hablar de lo que habla, unos iban a hablar en inglés, otros en español y otros en *spaninglish*, otros no hablan, como la hijita de Liz ha optado por no hablar porque se ha hecho bolas con los idiomas. Alguien habla en mixteco, alguien habla en zapoteco, y por qué no en el lenguaje de las ballenas.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> *El jardín del Edén*. Dir. por María Novaro (1994; México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Instituto Mexicano de Cinematografía/Macondo Cine Video/Ministère de la Culture de la République Française/Ministère des Affaires Étrangères/Société Générale des Industries Culturelles du Québec [Sogic]/Téléfilm Canada/Universidad de Guadalajara/Verseau International, 1994).

<sup>7</sup> Raciel Martínez Gómez, *Arráncame la iguana: desafíos de la identidad en el cine mexicano* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009), 80.

<sup>8</sup> Hernández, “La frontera como tema...”, 32.

<sup>9</sup> Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 85.

A través de la búsqueda de esos rasgos identitarios, Novaro recurre a la presentación y representación de la frontera desde la mirada de diversos personajes, para lo cual utiliza también otros elementos visuales, como la fotografía, las artes plásticas, los letreros en las calles, los graffitis. Con estos mecanismos, es posible que el espectador recorra Tijuana y cree su propia perspectiva de esa ciudad fronteriza.

### Una mirada teórica

El análisis de la mirada o punto de vista en el texto filmico se lleva a cabo en tres aspectos: el visual, el narrativo y el ideológico. En el primero, las interrogantes apuntan hacia el lugar desde el cual se mira, desde dónde se toman las imágenes y en dónde se sitúa la cámara. El narrativo tiene que ver con quién narra, quién ve y desde qué punto de vista se narra. El último aspecto, el ideológico, es la interpretación y manifestación de la mirada del director a través de sus personajes.

Jacques Aumont y Michel Marie consideran que el punto de vista “es el lugar desde el cual se mira [...] es el modo en que se mira”.<sup>10</sup> En el texto filmico, el punto de vista se asigna a uno de los personajes (o varios), o al responsable de la instancia narrativa. Analizar *El jardín del Edén* en términos de puntos de vista o miradas nos remite a hablar del concepto manejado por André Gaudreault y François Jost: “mostración”.<sup>11</sup>

Por otra parte, Robert Stam señala que la *monstration* o “mostración” es el gesto que crea el mundo ficcional, y la *narration* o “contar” es la parte en que la edición y otros procedimientos cinematográficos inscriben las actividades de un narrador cinematográfico que evalúa y comenta sobre el mundo ficcional. Las películas cuentan historias (*narration*) y las ponen en escena (*monstration*).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona: Paidós, 1990), 154.

<sup>11</sup> André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología* (Barcelona: Paidós, 1995).

<sup>12</sup> *Teoría y práctica de la adaptación* (México: UNAM-Sepancine, 2009).

Gérard Genette, en su estudio sobre el “modo”, propone retomar las cuestiones de la información narrativa —¿quién ve? o ¿quién percibe?—. Los problemas del saber narrativo (saber del narrador en relación con sus personajes) es lo que Genette denomina “focalización”.<sup>13</sup> Así, es posible distinguir relatos con narrador omnisciente (según Genette, “focalización cero o variable”); relatos que se construyen a partir de un punto de vista, entendido en este caso como restricción en la amplitud de la información facilitada al lector/espectador (“focalización interna, visión con”) o la visión desde fuera (“técnica objetiva, behaviorista o focalización externa”). La focalización remite únicamente al narrador y a sus relaciones con la historia.

Como continuación de los análisis de Genette, François Jost y André Gaudreault proponen separar los asuntos que afectan el campo de lo cognitivo (focalización) de los del campo perceptivo (punto de vista).<sup>14</sup> La noción de punto de vista se reduce a la relación entre el lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara, de acuerdo con Zunzunegui. Teniendo en cuenta que el cine se compone de un nivel icónico y otro sonoro, Jost hablará de “ocularización” para caracterizar la relación existente entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve.

## Una mirada analítica

En el caso de *El jardín del Edén*, los primeros minutos se muestran a través de una “ocularización interna primaria”, en la que la mirada se construye mediante la interpretación de un *cache* que sugiere la presencia, “en perspectiva”, de un ojo. Esto puede ser a través del agujero de una cerradura, un catalejo, un microscopio o unos prismáticos como los que utiliza Felipe y luego se los pasa a otro paisano. Las miradas de ambos personajes se enfocan en los inmigrantes que desean cruzar el muro y en los enfrentamientos con la policía estadounidense.

<sup>13</sup> Gerard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

<sup>14</sup> Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico...*

Aproximadamente durante un minuto y medio, el espectador tiene una vista nocturna de una parte de la frontera México-Estados Unidos. Todo ello visto a través de los ojos de Felipe, quien únicamente se ríe de las peripecias de sus compatriotas, quienes, al igual que él, desean también transgredir los límites territoriales señalados directamente con el muro. Al mismo tiempo que se muestran las imágenes del muro, se escuchan ruidos y voces de las personas que intentan cruzar la frontera. Al llegar la Patrulla Fronteriza, una voz dice: “Estamos en México”, a lo que el policía estadounidense responde: “This is the USA. Adiós amigo. See you tomorrow”. El espectador deduce que este diálogo no es escuchado por Felipe, por lo que ya se vislumbra la presencia del narrador omnisciente filmico, que presentará la siguiente secuencia: la llegada de Elizabeth y Serena e hijos a Tijuana.

Raciel Martínez presenta algunos fragmentos de la entrevista hecha a María Novaro. La directora señala que “el muro [...] me disparó un montón de ideas; además, yo dije: “Esto lo tengo que filmar porque la gente no se imagina lo que es. Hay gente que cree que la barda no existe y me propuse construir historias alrededor de la barda. Finalmente, la frontera se manifestaba como una herida”.<sup>15</sup>

A lo largo de la película se ofrecen diferentes imágenes o puntos de vista de esta frontera que Novaro primero registró y luego ficcionalizó, según lo comenta Martínez Gómez.

Respecto de la secuencia “Serena y sus hijos llegan a Tijuana” (texto fílmico 1’43”-4’24”), Martínez acota que “esa muda de la familia implicaba la presentación de la ciudad fronteriza *tijuaneada*, llena de baches, coches destartados y de puntualizar el carácter híbrido de las manifestaciones culturales”.<sup>16</sup> Es muy interesante que los créditos de la película coincidan con la llegada de Jane y Serena a Tijuana, porque el principio de *El jardín del Edén* constituye a la vez un comienzo (formal, temático, pragmático) y un arranque narrativo. Se diría, entonces, que la ciudad es una geografía de narraciones, y siguiendo la geografía de Tijuana como hilo conductor, se estructuran

<sup>15</sup> Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 78.

<sup>16</sup> Martínez, *Arráncame la iguana...*, 79.

otras historias fragmentarias, desatendidas e internas, con las cuales María Novaro fue construyendo su texto fílmico.



Gabriela Roel en *El jardín del Edén*

Jacques Aumont y Michel Marie distinguen cuatro concepciones del punto de vista: “mirada desde”, “imagen encuadrada”, “representación” y “enunciación”,<sup>17</sup> las cuales, en todos los casos, responden a la jerarquía del establecimiento del punto de vista global: el “autor”, transformado en un ente ficticio, recorta una historia de un mundo irreal y la impregna con su juicio, ofreciendo a la mirada del espectador la suya propia, mediada por una tecnología que, a su vez, lo condiciona.

La huella más significativa que permanece del autor en el texto es, precisamente, su mirada, pues el artificio fílmico es una consecuencia de la aplicación de un punto de vista, de una percepción y concepción de mundo. La película es, en sí misma, una mirada sobre un universo imaginario —ficcional— que arrastra tras de sí todo un bagaje cultural y social, pero dentro de aquélla, fruto de su condición polisémica, se establecen otros juegos de miradas que responden a

<sup>17</sup> Aumont y Marie, *Análisis del film...*, 76.

múltiples entes: narradores, personajes o la cámara misma. Un estudio sistematizado de estas “presencias” en el filme debe tener en cuenta la adscripción de la mirada como enunciación, como narrador, como personaje, pero también —en la relación con el espectador— en cuanto su constitución como “cámara” o como “ojo”; así, François Jost<sup>18</sup> habla de “máscaras de la enunciación” para la ocularización cero, a través de la que se oculta el ente discursivo.

En “Semiótica y estética. La mirada del otro”,<sup>19</sup> Pierre Ouellet considera cuatro formas de acción de la mirada en la relación percepción-alteridad. Solamente haré referencia a dos de éstas, las cuales son las que interesan para el presente trabajo. La primera es la mirada como experiencia del otro, en la que “el encuentro sólo es posible por la distancia entre el que mira y lo que es mirado”. Pensemos en la secuencia del restaurante en la que Elizabeth y la camarera (una mujer huave) se encuentran una frente a la otra y la última la saluda con un apretón de manos.

La segunda forma de acción es la mirada como sentido de la comunidad y de la socialización, la cual se vislumbra en la secuencia del juego de beisbol en la que una de las hijas de Serena forma parte del equipo: la inserción de las marcas de enunciación a través del mostrador fílmico (puesta en escena) y, en específico, por medio del juego de miradas. En primer lugar, el mega-narrador muestra una patrulla avanzando por la carretera en el lado estadounidense y que pasa justo frente a otra que está detenida. Se recurre a un plano general en el que se ve a dos policías recargados en su patrulla y que están observando hacia el lado mexicano. Se ve parte del muro y una valla metálica a través de la cual hay visibilidad. En la siguiente imagen, la cámara se posiciona del lado mexicano y el punto de vista es desde las gradas del campo de beisbol. Se ven las espaldas de varias personas y al fondo el campo, donde se lleva a cabo un partido. Se escuchan hurras y aplausos, y se pasa a la siguiente imagen. Aparece la hija de Serena —la que dibuja ballenas— en un plano americano que se convierte, segundos más tarde, en un plano medio. En

<sup>18</sup> *El ojo-cámara. Entre film y novela* (Buenos Aires: Catálogos, 2002), 81-83.

<sup>19</sup> Pierre Ouellet, “Semiótica y estética. La mirada del otro”, *Relatorias 1* (Puebla: BUAP, 2004), 8.

esa transición, la niña escucha un silbido que reconoce y le hace girar hacia afuera del campo. El narrador omnisciente utiliza un primer plano del rostro del hermano de Elizabeth —el estadounidense que vive en la playa mexicana y que graba los sonidos de las ballenas—, quien es la persona que le ha silbado a la hija de Serena y está de pie cerca de la valla que pone límites entre el campo y los espectadores. Éste, a su vez, será observado por Serena y su amiga, quienes están sentadas en las gradas. Una vez, se muestra un primer plano del gringo (así lo llama la amiga de Serena), quien observa a la pequeña y ésta le devuelve la mirada y asienta con la cabeza como si hubiera entendido el mensaje que el gringo le enviaba con su mirada. Se vuelve a mostrar a Serena con su amiga y esta última dice: “Ahora viene la buena”. La hija de Serena da un jonrón y la cámara vuelve a mostrar primero a los policías, luego a Serena y parte del público y, finalmente, al gringo. Todos están aplaudiendo, gritando y celebrando la hazaña de la pequeña. Toda esta secuencia dura aproximadamente dos minutos. Desde el punto de vista narrativo, puede analizarse que existe una circularidad en cómo se estructura la historia, ya que inicia y termina con la imagen de los dos policías estadounidenses que están recargados en su patrulla. Además, al final se realiza una especie de recopilación de miradas que coinciden en el momento en el que la niña logra un jonrón. Ese momento es de celebración para todos. Por ello es que la acción de la mirada da un sentido de comunidad y socialización, lo cual ocurre pocas veces a lo largo del texto fílmico.

Esta secuencia es muy interesante porque hay diversos tipos de fronteras que va mostrando el narrador omnisciente. Primero están las materiales (el muro, las vallas, el alambrado que está sobre el muro, así como el del campo de beisbol); luego están las sociales, en las que el gringo no interactúa con el público que está en las gradas (de la misma manera en que este hombre tampoco se relaciona con nadie en el mundo, excepto con las ballenas, y éstas sólo es a través de la distancia); posteriormente, están las fronteras de género, en las que él es mirado como posible objeto del deseo (la amiga de Serena dice que no está tan mal). Por ello se confirma que “la distancia se

presenta como una condición [...] la mirada es un sentido de la distanciaci3n que separa lo que es visto de quien ve”.<sup>20</sup>

Ouellet afirma que “la visi3n no es ya el sentido de la identidad, sino que plantea la sensaci3n de la alteridad. La mirada pertenece al otro, viene del otro y se ofrece como otro [...] me percibo a m3 mismo siendo tan ajeno como ajena es la mirada del otro que me mira”.<sup>21</sup> Es as3 como la mirada crea comunidad, seg3n la propuesta de Ouellet. En este caso es conveniente analizar al personaje Elizabeth, quien representa a una chicana (madre soltera) en b3squeda de sus ra3ces mexicanas. Ella mira en la televisi3n un video de Guillermo G3mez Pe3a, titulado *Border Brujo*, seg3n lo se3ala Concepci3n Bados-Ciria.<sup>22</sup> La mirada de Elizabeth hacia el video realizado por G3mez Pe3a es “un catalizador visual y auditivo”, ya que G3mez Pe3a es el exponente de lo que suele llamarse “la autoconciencia del mexicano que vive en Estados Unidos”. Al mirar *Border Brujo*, Elizabeth, la espectadora, se ve a s3 misma y se sabe que ha vivido siendo “otra” y, a la vez, se da cuenta de las “otredades” “con y contra las cuales su identidad se ha definido y construido”, seg3n lo plantea Bados-Ciria.<sup>23</sup>

El personaje de Elizabeth permite que la mirada presente sesgos de una intenci3n est3tica e ideol3gica por parte del narrador omnisciente. Ouellet considera que la mirada est3tica “permite que los ojos se fijen en lo desconocido, en lo que no se puede categorizar [...] es m3s un escudri3ar, un indagar, un explorar que descubre para poder admirar y contemplar, que un aprehender aquello que se observa”.<sup>24</sup> Por ello Elizabeth est3 en una b3squeda constante de su propia voz. La visi3n de la fotograf3a *Nuestra Se3ora de las Iguanas* (1980) de la artista Graciela Iturbide representa la mirada en lo desconocido y lo extraño, lo cual desencadena la experiencia est3tica. Elizabeth indaga en su ser, en su interioridad, en su b3squeda cuando

<sup>20</sup> *Ib3d.*

<sup>21</sup> *Ib3d.*, 8-9.

<sup>22</sup> Concepci3n Bados-Ciria, “La frontera en el cine mexicano m3s actual. *El jard3n del Ed3n: culturas locales vs. cultura global*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997): 54.

<sup>23</sup> *Ib3d.*, 55.

<sup>24</sup> Ouellet, “Semi3tica y est3tica...”, 12.

mira la fotografía y por eso dice: “Quisiera arrancar esas iguanas de mi cabeza”. Las iguanas son esa metáfora de sus propios miedos y temores por no saberse aceptada en Estados Unidos ni en México. Al final del texto fílmico, Tijuana será el lugar donde ella decidirá establecerse, porque es una frontera que, política y geográficamente, está dividida, pero que a su vez está abierta a lo híbrido y a lo multicultural.

La búsqueda de Elizabeth concluye al final del texto fílmico y se representa con la instalación y referencia explícita a *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo. Conviene señalar que la presencia de la pintora mexicana es evidente desde el inicio del texto fílmico, cuando se aprecia un cuadro con los ojos de Frida, el cual será testigo del reencontro de Elizabeth y su amiga Jane. Pero volviendo a la representación de *Las dos Fridas*, se observa que Elizabeth ha encontrado su voz propia y, por ende, es capaz de realizar su trabajo. En la propuesta de instalación, aparece ella junto con Margarita Luna, la indígena oaxaqueña. Ambas posan para los otros personajes dentro del texto fílmico, para la cámara y para el espectador. El punto de vista ideológico de María Novaro se presenta a través de dos elementos: 1) las iguanas en un plato como símbolo de que Elizabeth ha logrado arrancárselas de su cabeza y se ha encontrado a sí misma; 2) la imagen de Juan Soldado que Margarita Luna tiene en su mano. Ambos elementos son el toque personal de Elizabeth y, por ende, de María Novaro, ya que éstos no aparecen en el cuadro original de Kahlo.

La recurrencia a la imagen de Juan Soldado a lo largo del texto fílmico es resultado de la mirada de Novaro, que transformó su concepción de Tijuana y la vinculó con un elemento de los procesos culturales de la identidad mexicana. Al respecto, la directora comenta:

Me fui confrontando en los hechos a una enorme religiosidad en la frontera, el hecho de que los indocumentados se pongan esas camisetas con imágenes religiosas para que los cuiden, para que les cuiden las espaldas o el mismo Santuario de Juan Soldado que descubrí en el panteón de Tijuana —del cual la Iglesia no me sabía decir ni papa—. Vi con

mis propios ojos a la gente en peregrinación, dejando sus dólares puestos; el santuario de Juan Soldado lo filmé tal cual.<sup>25</sup>

Pierre Ouellet nos recuerda que en la etimología de la palabra *mirada* —en español y en francés— hay una raíz común: “admirar”. Este concepto alude a la acción de sorprenderse, de maravillarse al ver que “sobre un campo visual hay algo que se destaca y es objeto de asombro”,<sup>26</sup> tal como se aprecia en la secuencia en la que Jane y Elizabeth se despiden en la estación de autobuses, ya que Jane emprenderá un viaje hacia el sur de México: Oaxaca. En esa secuencia, la mirada de Jane se centra en la joven que vende pájaros, pero no sólo la de Jane, sino también tenemos la mirada de un niño y de la propia vendedora de pájaros. Ouellet señala que este modo de mirar —la mirada de asombro— involucra dos dimensiones: 1) una dimensión ética, pues implica “cierto respeto, una atención especial”;<sup>27</sup> 2) una dimensión estética, ya que tiene que ver con el gusto, el éxtasis.

María Novaro menciona que “lo que le sucede a Jane con el deslumbramiento por la cultura mexicana, por ese universo de imágenes que repleta su necesidad de nutrirse para convertirse en escritora, surgió de una reflexión de una amiga suya, sajona, que tenía esa actitud ante México de iluminarse rendida [...] con mirada extranjera”.<sup>28</sup> Esa mirada extranjera, asombrada y descubridora, permite ver diferentes imágenes de Tijuana. Se observa la hibridación urbana a través de los diversos letreros escritos en inglés, español o *span-glish*; se adentra en la cocina de una fonda oaxaqueña; recorre la vida nocturna de la ciudad; acompaña a Felipe al santuario de Juan Soldado. Esa mirada distanciada de Novaro se vislumbraría como una propuesta de desarrollar el interés por las diversas formas de vida que ofrece Tijuana para ver lo que tiene de sorprendente, de inesperado.

<sup>25</sup> Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 81.

<sup>26</sup> Ouellet, “Semiótica y estética...”, 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Novaro, citada en Martínez, *Arráncame la iguana...*, 83.

Considero que el desplazamiento y la mirada se convierten en fundamentos de María Novaro. La geografía tijuanaense se construye a partir de los recorridos por las calles de esa ciudad. La mirada atenta a lo que pasa en la calle recalca el precepto de inspirarse en la vida. La directora exploró las calles de Tijuana y realizó diversas entrevistas para documentarse sobre esa ciudad fronteriza. La calle significa, por ende, continuo movimiento, cambios, transiciones, imprevistos, desorden e improvisación. Al pasear por Tijuana, la mirada se detuvo en todo lo que causara asombro.

Otra característica importante en *El jardín del Edén* es el hecho de que los personajes han emprendido un viaje en búsqueda de algo: ya sea la tierra prometida, otra vida o la indagación de sí mismos. Me parece importante retomar la idea del viaje como iniciación, como búsqueda, como experiencia. La raíz indoeuropea de la palabra “experiencia” es *per*, que se interpreta como “intentar”, “poner a prueba”, “arriesgar”. Muchos de los significados secundarios de *per* se refieren al movimiento: atravesar un espacio, alcanzar un objetivo e ir hacia fuera, tal como lo explica Francesco Careri.<sup>29</sup> En sí, considero que el texto filmico de Novaro atraviesa las diversas fronteras que se han ido construyendo en Tijuana. Sin embargo, algunos estudiosos de ese texto fílmico consideran que se presenta un espacio completamente mitificado. Por ejemplo, Elissa Rashkin ha dicho que: “In *El jardín del Edén*, Tijuana is less a city than the mythic setting for the exploration of the ‘borderlands’ of identity”.<sup>30</sup> En cambio, Rafael Hernández afirma que “la cinta sí logra transmitir con precisión la improvisación de la ciudad [pero que los personajes] aparentemente no tienen crisis existenciales: Felipe deambula por las calles riendo como un [ramplón]; un grupo de mujeres indígenas que atienden el restaurante “El pescado mojado” flotan etéreamente entre las cazuelas y el humo de la cocina sonriendo tranquilas y mudas [...]”.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Walkscapes. *El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

<sup>30</sup> Elissa J. Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico. The Country of which We Dream* (Austin: Texas University Press, 2001), 190.

<sup>31</sup> Hernández, “La frontera como tema...”, 33.

En líneas anteriores señalé que el análisis del punto de vista en el texto filmico se realiza en tres niveles: el visual, el narrativo y el ideológico. Los trabajos de Rashkin y Hernández tienen que ver más con el último de los niveles en el que se analiza la interpretación y manifestación de la mirada del director a través de sus personajes. Sin embargo, sus aportaciones soslayan reflexiones sobre la relevancia de las diversas miradas con las que se reconstruye Tijuana.

Desde mi punto de vista, diría que en el texto fílmico de Novaro hay una insistencia de mostrar tanto los espacios interiores como los exteriores, a través de los desplazamientos de las protagonistas como una manera de construir un espacio donde no está ausente lo político, sino que se hace política implícitamente, mediante la narración o la mostración (la *monstration*, según Gaudreault) de las actividades cotidianas (principalmente de las protagonistas), ya que el feminismo “remains very much a politics of everyday life. The edge is there: the sense of struggle, the weight of oppression and contradiction”, tal como proponía Teresa de Lauretis.<sup>32</sup> Por ello, la importancia de mostrar fragmentos de vida de Jane, Elizabeth y Serena, en los que sí se vislumbran crisis existenciales muy claras. No han viajado a Tijuana por cuestiones de placer, sino que están allí por una búsqueda de sí mismas, de su identidad o de su deseo de hacer una nueva vida. Son mujeres en constante movimiento y que van encontrando su ser a través de esos recorridos por la urbe fronteriza.

Por todo lo anterior, conviene retomar la propuesta de analizar el largometraje desde las conceptualizaciones del punto de vista basado en lo visual, lo narrativo y lo ideológico. Tijuana es observada por el megamostrador desde una distancia claramente marcada no sólo en el inicio y final de la película, sino a lo largo de ésta. Se muestran vistas panorámicas de la ciudad y se centra, principalmente, en el muro fronterizo, pero visto desde lejos. Esa perspectiva se entremezcla con el elemento narrativo, en el que se da paso a mostrar otros rostros de Tijuana a través de los personajes. Piénsese en los

<sup>32</sup> Teresa de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms and Contexts* (Londres: MacMillan, 1986), 12.

recorridos que hace Serena cuando está buscando a su hijo Julián, en los que el espectador vislumbra un ambiente nocturno.

También cabe recordar aquí el andar de Julián por esa ciudad a la que acaba de arribar. Él va tomando fotografías de otros personajes con los que se tropieza o con los que se encuentra. Otro fragmento de historia es cuando Jane y Felipe son testigos de un velorio de un inmigrante mexicano que tiene que ser devuelto a su tierra.

El aspecto visual y el narrativo se funden a través de la propuesta ideológica de María Novaro, presente en cada uno de los elementos seleccionados para la realización de su largometraje. El trabajo de Ouellet sobre la mirada del otro reafirma que Novaro se interesa en mostrar esa relación percepción-alteridad, en la que es relevante la mirada como encuentro con el otro y con la comunidad.

Como conclusión de este trabajo, retomo el título de *El jardín del Edén*, cinta en la que hay un entrecruce de diversas miradas que se encuentran y se reencuentran en un lugar común: la frontera. Este espacio se convierte en el detonador de diversas búsquedas, lo que conlleva a que no exista una mirada única, sino múltiples. Señalé la relevancia de la mirada como experiencia del otro y como sentido de la comunidad, así como de la mirada como asombro. Todas culminan en una visión estética en la que queda siempre algo por descubrir, indagar y escudriñar, ya que, como menciona Ouellet, “hay siempre un recorrido que rebasa las fronteras y que conduce hacia cierto fondo que siempre se aleja”.<sup>33</sup> En resumen, el entrecruce de miradas nos hace salir de nosotros mismos e ir a la búsqueda y encuentro del otro.

<sup>33</sup> Ouellet, “Semiótica y estética...”, 10.

## Fuentes complementarias

CARMONA, RAMÓN

1991 *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

## Filmografía

*El jardín del Edén*. Dir. por María Novaro. México: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Instituto Mexicano de Cinematografía / Macondo Cine Video / Ministère de la Culture de la Republique Française / Ministère des Affaires Étrangères / Société Générale des Industries Culturelles du Québec (Sogic) / Téléfilm Canada / Universidad de Guadalajara / Verseau International, 1994.