

La frontera  
en el cine mexicano más actual.  
*El jardín del Edén:*  
culturas locales vs cultura global

Concepción Bados-Ciria  
*University of Washington*

La extensa línea fronteriza que separa México de Estados Unidos sugiere y ofrece múltiples imágenes registradas, incesantemente, en los diversos medios de representación. Las artes visuales, principalmente la fotografía y el cine, han corroborado en los últimos años el retrato más extendido de esta frontera: un espacio en el que, a pesar de las evidentes interacciones económicas culturales y humanas, se mantiene una diferencia substancial que persiste como afirmación de una identidad multicultural local. Ésta emerge como resistencia frente al poder homogeneizante del fenómeno globalizador que arrasa por doquier y, principalmente, desde los medios de comunicación de masas que lanzados desde Estados Unidos, producen un particular y especial impacto en el vecino país del Sur. Como es lógico, los intelectuales y artistas mexicanos han venido emitiendo y expresando las más diversas y polémicas opiniones respecto a los cambios y novedades que se suceden, día tras día, en este extenso y conflictivo espacio fronterizo como consecuencia del demoledor impacto de la globalización. Desde el medio cinematográfico, María Novaro se hace eco a través de *El jardín del Edén* de una problemática planteada y tratada muy especialmente, tanto en vísperas como después de la firma del Tratado

de Libre Comercio, por numerosas voces provenientes, principalmente, de los sectores intelectuales mexicanos más críticos y liberales. Como ejemplos: el cronista Carlos Monsiváis, los escritores Héctor Aguilar Camín, Elena Poniatowska y el “performer” Guillermo Gómez Peña, entre otros, se han manifestado en torno a la penetrante influencia de “lo estadounidense globalizador” en México, que repercutiría en detrimento y menoscabo de “lo local mexicano”.<sup>1</sup>

Frente a la actitud sarcástica, provocadora y autocrítica, en particular de Monsiváis y Gómez Peña, María Novaro propone una visión cinematográfica dialogante y abierta, tanto del espacio fronterizo tijuanaense como de la problemática chicana. Para ello propone un acercamiento feminista inquisitivo a la vez que conciliador, aunque no menos crítico, cuando se enfrenta a situaciones de injusticia, desigualdad o abuso por parte de la economía y la cultura dominantes. A través del análisis de *El jardín del Edén*, me propongo demostrar cómo el cine mexicano más reciente asienta, precisamente en el largo espacio fronterizo con Estados Unidos, la afirmación de culturas locales frente al “paisaje global” propuesto desde las grandes corporaciones que mueven los hilos de la comunicación mundial.<sup>2</sup> Mucho se ha escrito en los últimos cinco años acerca del proceso globalizador que, de acuerdo a David Morley y Kevin Robins en *Spaces of Identity*, queda asociado con una nueva dinámica de *relocalización*, la cual conlleva complejas relaciones entre el espacio global y su homólogo local. La lucha por un espacio local en el inmenso universo global, junto con una nueva recuperación de la arquitectura urbana y un nuevo medio ambiente son algunas de las preocupaciones propias de la postmodernidad—aseguran Morley y Robins—sugiriendo además, que la afirmación de las culturas locales refleja profundos sentimientos e íntimas emociones derivadas de la inscripción de las vidas humanas y de ciertas identidades en un espacio y un tiempo determinados. Como si de un rompecabezas se tratara, estos dos expertos en comunicación, definen la globalización como un nexo entre lo local y lo global, o sea, como un proceso recíproco que vendría a insertar una multiplicidad de aspectos locales en el grandioso paisaje del nuevo sistema global (Morley y Robins 116-117). En la línea de estas propuestas, cualquier espacio fronterizo es, indudablemente, el más idóneo y propicio para la puesta en práctica del proceso globalizador, por las posibilidades que contiene en cuanto a intercambio, movilidad y permeabilidad no sólo de estéticas y discursos sino también de potencial humano. Dada la intensa y conflictiva (pero no por ello menos imprescindible y necesaria) relación entre Estados Unidos y México, sobre todo desde la firma del Tratado de Libre

Comercio, considero que esta línea geográfica divisoria se presenta como un escenario donde, cada día con más énfasis, se asiste al paradójico proceso de la globalización: se trata de un espacio multiétnico, multilingüe y multicultural; también se encuentra abierto y apto para el cruce entre las culturas locales y la global, a pesar de que esta última, apoyada por una economía más poderosa, dificulte la permanencia o el desarrollo de lo singular o particular. Teniendo en cuenta las premisas anteriores, María Novaro, evitando idealizar lo peculiar y lo local mexicano, propone de manera franca el cuestionamiento directo de la afirmación en el escenario fronterizo de Tijuana, de algunos aspectos culturales, especialmente los que provienen y se plantean en torno a la mujer. En este sentido, *El jardín del Edén*, en mi opinión, revisa y cuestiona el influjo globalizador dado que la película expone la problemática fronteriza y, especialmente Tijuana, a través de las experiencias y vivencias de sus tres protagonistas femeninas, lo cual supone una innovación en la diseminación y la afirmación del mundo de la mujer por cuanto la directora le da a ésta un papel decisivo y concluyente: la saca de los márgenes que implican el género, la raza y la clase social, y la coloca como “centro,” paradójicamente en lo que se considera un espacio periférico. En este punto es, precisamente, donde la cultura fronteriza, vista desde un ángulo feminista, se entrecruza e intersecciona con el fenómeno de la globalización.

Volviendo al tema central de este trabajo, el cine mexicano y la frontera, en “The Border in American and Mexican Cinema,” Alex. M Saragoza realiza un brillante estudio de lo que ha significado este espacio geográfico en un medio tan popular y masivo como lo es el cine en las últimas cinco décadas. Concluye su artículo con una lista de títulos de unas noventa películas producidas a ambos lados de la frontera entre 1930 y 1985.<sup>3</sup> Indudablemente, las geografías fronterizas siguen siendo una de las temáticas preferidas, tanto por los cineastas como por los espectadores: la prueba es el clamoroso éxito obtenido en 1996 por *Lone Star*—película que recrea el espacio fronterizo tejano, con sus eternos conflictos raciales, sexuales, políticos y económicos.<sup>4</sup>

En cuanto al contenido de *El jardín del Edén*, esta película hace explícita una doble metáfora que se despliega tanto intrínseca como extrínsecamente a lo largo de una proyección de dos horas en la que se suceden imágenes en movimiento, pero también imágenes estáticas que incorporan otras artes hermanadas con la cinematografía: el video, la fotografía, la pintura y el teatro. María Novaro hace un particular uso del montaje de estas imágenes, de modo que combina los dos tropos más característicos del séptimo arte: por un lado, el que lo define como

eminentemente metonímico—por cuanto que procede por medio de la yuxtaposición y la contigüidad de las imágenes; por otro lado, como asegura Gilles Deleuze, el que lo caracteriza de metafórico.<sup>5</sup> El título utópico del largometraje, asociado con armonía y concordia porta en sí mismo la metáfora que sólo existe como intención y como deseo en los personajes ficticios que la persiguen. Desgraciadamente, *El jardín del Edén* desapareció hace mucho tiempo y nunca será posible encontrarlo.

María Novaro ha elegido la frontera entre Estados Unidos y México, concretamente Tijuana y las tierras del Norte que comunican con California, para llevar a los espectadores a un Edén que únicamente existe, como tal, en la imaginación y el deseo de sus protagonistas. El tema, por cierto, enlaza fuertemente con la realidad social por cuanto que Estados Unidos, el Norte, es visto por miles de mexicanos como el espacio abierto a la prosperidad y al progreso, una especie de paraíso al que, sin embargo, sólo se accede con desgarró y pérdida. Por otra parte, el impulso de partir, del viaje hacia un mundo mejor suele acabar en desengaño y decepción; a pesar de todo, el cruce de la frontera es un hecho que acontece día tras día, ratificándose con el aumento de las cifras de mexicanos inmigrantes en el país vecino. Es obvio que *El jardín del Edén*, película rodada en 1994, presenta fuertes ecos—mezcla de temor, repulsa, y esperanza—de la firma del Tratado de Libre Comercio. Puede ser que por esta causa haya sufrido grandes problemas para su distribución, especialmente en Estados Unidos. No así en Europa y Canadá, según afirma la propia María Novaro, quien se acerca desde Ciudad de México a Tijuana y sus alrededores para interpretar de forma lírica, personal y un tanto experimental los efectos de la globalización en las subjetividades locales fronterizas.<sup>6</sup> Novaro acierta al retomar y revisar, de una manera muy personal, una temática tan actual teniendo en cuenta que, aunque el discurso posmoderno hable más de desplazamientos que de barreras, lo cierto es que el cruce de fronteras se ha convertido en un hecho sociocultural que contiene, a la vez, una fuerte carga emocional, directamente relacionada con determinadas experiencias personales. Teniendo en cuenta este dato, Novaro lleva a cabo un complicado manejo de la cámara enfatizando la múltiple dimensión visual de su producción, pero resaltando sobremanera lo lírico, intimista y personal. Además, el hecho de que la directora mexicana sea socióloga y haya estudiado el fenómeno de la frontera añade connotaciones ideológicas a *El jardín del Edén*. En efecto, la frontera es uno de los temas clave en el panorama intelectual y artístico de este siglo que está a punto de concluir. Las migraciones, la globalización, el colapso de unas fronteras y la construcción de otras, las transterritorializaciones

de diversos tipos e incluso las guerras han convertido este paisaje en uno de los espacios geográficos más atractivos, a la vez que conflictivos de las últimas dos décadas. Hoy la norma es el cruce de límites y barreras tanto mentales como físicos y, por cierto, la frontera y las estéticas derivadas de ella se apuntan como paradigmas para procesos de apropiación, resignificación y reevaluación de ciertos tipos de representación establecidos tiempo atrás. Como asegura Stuart Hall en “Cultural Identity and Diaspora,” la frontera constituye una coyuntura donde la identidad cultural se establece mediante la negociación de asimilaciones y creolizaciones, para dar paso a la que se denomina como “tercera cultura”—resultado de las experiencias coloniales y neocoloniales (Hall 400). En la actualidad, es unánimemente aceptada la existencia de una/s estética/s de la frontera, encarnadas en la heterogeneidad, el hibridismo y el mestizaje que se afirman en sus diferencias locales como productos culturales dirigidos a un nuevo e innovador orden social y cultural y. *El jardín del Edén* se apunta dentro de la misma corriente.

En cuanto a la tradición cinematográfica centrada en la frontera entre México y Estados Unidos, hay que reconocer que se haya plenamente consolidada desde hace cuatro décadas, gracias a la labor exitosa de realizadores y escritores chicanos en su mayoría. *Chulas fronteras* (1966) de Less Blank, *Seguín* (1980) de Jesús Treviño, *El Norte* (1983) de Gregory Nava y, especialmente, *El Mariachi* (1991) de Robert Rodríguez, son algunas de las más destacadas. Según Alex M. Saragoza, en la mayoría de estas películas el espacio fronterizo es asociado con elementos de corrupción y declive moral, asociación que, por otro lado, también se repite en las producciones cinematográficas estadounidenses que recrean este mismo paisaje. (Saragoza 166). Aunque son numerosas, entre éstas últimas quiero destacar *Fort Apache* (1948), *Salt of the Earth* (1953), *Touch of Evil* (1957), *The Border* (1982), *Born in East L.A.* (1987), *La Bamba* (1987), *The Three Amigos* (1987), *The Milagro Beanfield War* (1988) y la más reciente de todas, la aclamada *Lone Star* (1995) de John Sayles. Sin duda, las películas estadounidenses presentan un punto de vista diferente al de las chicanas, más polémico; en cualquier caso, gran número de ellas se proponen como espacio para la denuncia social de la corrupción existente entre ambos países.

Alex M. Saragoza señala la escasez de la frontera como temática en el cine mexicano, debido como él asegura, a la política cantralizante y nacionalista del gobierno del PRI (Saragoza 170). Sin duda, las ciudades norteñas mexicanas sugieren imágenes negativas en relación con la pobreza, la inmigración, la prostitución e incluso la traición al propio país. Como

consecuencia, la frontera norte en el cine mexicano está ligada a un espacio demoníaco donde se inscriben historias dolorosas en las que los estadounidenses son representados como villanos y perversos; por el contrario, los personajes mexicanos son las víctimas inocentes de la maldad y el despotismo del vecino de arriba. Además, según Saragoza, desde la época de oro del cine mexicano los temas de la identidad y la emigración han sido los más abundantes a la hora de adoptar la frontera como tema para llevar a las salas de cine mexicanas. Algunos títulos sugerentes son: *El inmigrante* (1947), *Soy puro mexicano* (1942), *Soy mexicano de acá de este lado* (1951), *Espaldas mojadas* (1953), *Deportados* (1975), *La ilegal* (1980) y *Lola la trailera* (1984). El cuestionamiento de la identidad con relación al cruce de la frontera, así como el enfoque en conflictos con *la migra* abrió el mercado a gran número de espectadores mexicanos residentes en ambos lados y, particularmente, a zonas alejadas de la geografía nortea. Datos éstos que apuntan la importancia que el incremento de la emigración ha adquirido en cualquiera de las regiones mexicanas en los últimos años. En mi opinión, representa una innovación digna a tener en cuenta el que María Novaro confronte el espacio fronterizo desde Ciudad de México. Lo hace textualizando narrativas de género sexual, sociales y culturales, las cuales, inevitablemente, se asocian con la dialéctica moral y política que deriva de las tensiones económicas, raciales y culturales existentes entre Estados Unidos y México.

En primer lugar, *El jardín del Edén* es una película descriptiva y, en este sentido, contiene fuertes dosis de documentación. Novaro se aleja de la gran urbe que es Ciudad de México y de la costa veracruzana, uno de sus espacios favoritos para retratar y documentar Tijuana, la ciudad símbolo del apasionante límite fronterizo y uno de los espacios culturales más polémicos a la vez que espejo y reflejo de la permeabilidad, el intercambio y el hibridismo que resultan del fenómeno glocalizador. Novaro insiste en lo real de su película con respecto a Tijuana y, para ello, las imágenes que la proyectan en la pantalla se toman a pleno sol, a la luz del día, no ocultando nada, mostrando los centros comerciales, el distrito turístico, el cementerio, la zona industrial, los espacios recreativos donde las familias pasan el domingo, las exhibiciones de los viejos Chevys; sobre todo, la cámara de Novaro visualiza insistentemente la larga barrera material y física que se extiende horizontalmente a lo largo de varios kilómetros para separar Tijuana del "otro lado." Las poderosas imágenes horizontales de las vallas metálicas y los obstáculos abarcan, de manera irónica, las de los coches policiales al acecho, siempre vigilantes de posibles inmigrantes a los que cazar para devolver a su lugar de origen. Simultáneamente, se



suceden las tomas documentales de mexicanos esperando el momento propicio de pasar al otro lado, supervisando, ellos mismos, a los policías estadounidenses y resistiéndolos a través de sus diálogos sarcásticos o sus pintadas de protesta en las vallas metálicas. En un momento dado el espectador lee en la pantalla: “Si el muro de Berlín cayó, ¿por qué no habría de caer éste?” En cierto modo, *El jardín del Edén* vendría a realizarse con el cumplimiento de este deseo, una vez que la desaparición de esta frontera constituiría el hallazgo de un espacio mítico desintegrado, pero capaz de reconstruirse conservando los símbolos fundamentales de la cultura y la identidad. Es evidente que el título de la película propone una alusión dolorosamente irónica respecto a la herida todavía profundamente abierta, tanto en el mexicano como en el chicano, en lo que concierne al afianzamiento de un nacionalismo a partir de una identidad cultural situada en el espacio geográfico de Aztlán. Con este nombre son denominados los territorios que abarcan gran parte del Sur de Estados Unidos, desde Texas hasta California, y que pertenecieron a México en el pasado y fueron “adquiridos” de manera ilícita—en la opinión de una gran mayoría de mexicano-americanos—por los estadounidenses en 1848, tras la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Aztlán es el temprano eco de una utopía planteada también en el cine europeo, en el que después de la caída del muro de Berlín surgieron producciones en torno al concepto *Heimat/hogar/patria*—tratado por excelentes directores, entre ellos Wim Wenders.<sup>7</sup> La desaparición de las vallas y barreras supondría la extinción de esa permanente sensación de amenaza que se experimenta a ambos lados de la frontera ya que no hay duda de que, tanto los mexicanos como los estadounidenses, aunque por motivos diferentes, llevan con ellos mismos, al cruzar esa línea, un potencial de cambio que trastorna la seguridad y la integridad de los que comparten un pasado común. En mi opinión, la propuesta de María Novaro, sin ser idealizante ni nostálgica, es más conciliadora, más abierta a las posibilidades de un encuentro intercultural que depende del potencial humano que existe, revitalizándose día tras día, tanto a un lado como al otro de la frontera. Es en este punto donde Novaro se separa, claramente, de las propuestas de Carlos Monsiváis y Guillermo Gómez Peña, más autocríticos, violentos, provocadores y pesimistas: ninguno de los dos ve un eficaz equilibrio en las relaciones interculturales entre México y Estados Unidos; antes bien, ambos preconizan el detrimento y la decadencia de lo local mexicano sacrificado a costa de la oportunidad y el sueño de una vida mejor en el país del Norte.

Que María Novaro haya elegido Tijuana como espacio para rodar su película es muy oportuno y acertado; no sólo porque esta ciudad tenga

ya un historial literario y cinematográfico, sino también porque presenta unas características ciertamente atrayentes. En Tijuana se apunta un notable crecimiento demográfico en los últimos años ya que se ha convertido en un satélite industrial de las empresas estadounidenses y japonesas. Muchos de sus habitantes están de paso esperando pasar al otro lado, mientras otros llegan de todo el país para instalar un negocio a la espera del turismo estadounidense que les haga prosperar. Sin embargo, a pesar del continuo intercambio entre esta ciudad y el país vecino, Tijuana permanece eminentemente mexicana. Esta mexicanidad se puede leer visiblemente en su paisaje urbano a pesar de la influencia globalizadora en la arquitectura. Junto a las maquiladoras que absorben innumerables trabajadores se han levantado edificios como estadios de béisbol o voléibol en los que se encuentran los habitantes de ambos lados de la frontera, así como largas calles que se abren y dan acceso a las cortas distancias entre las maquiladoras y los puntos de cruce fronterizos.<sup>8</sup>

En *El jardín del Edén*, Tijuana se exhibe a pleno sol, mostrándose como un lugar híbrido donde el inglés y el español se entremezclan, donde las comodidades y productos del Norte han sido asimilados por sus habitantes. A pesar de ello, los tijuanaenses poseen un sentido de identidad cultural tremendamente definido: no es raro ver pasear por las calles a individuos que han tatuado en sus cuerpos la imagen de la Virgen de Guadalupe, el icono más reverenciado por los mexicanos y chicanos. La cámara se detiene en estos cuerpos tatuados para documentarlos y afirmarlos en su diferencia. Además, la Virgen, inscrita en un cuerpo individual es la encarnación del cuerpo político y cultural mexicano, de modo que actúa como detonante a través del cual se afirma el cuerpo social reprimido y silenciado por la cultura dominante. Al mismo tiempo, la Virgen de Guadalupe se afianza como símbolo de permanencia cultural en un espacio descentrado, puesto que significa la conciencia de rescate de una tradición cultural e histórica que lucha por hacerse un lugar diferente entre la poderosa presencia de la globalización homogeneizante. Es sorprendente como, a pesar de ser la Virgen de Guadalupe una huella de la colonización española, este icono es cada día más venerado no sólo en México, sino también entre los mexicano-americanos y los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos. No sería exagerado afirmar que la Virgen de Guadalupe es considerada como el símbolo de la identidad étnica de toda la comunidad mexicana, además de ser un fenómeno que alcanza a todas las clases sociales. Como señala Tey Diana Rebolledo en *Women Singing in the Snow*, Guadalupe, aunque institucionalizada según la Iglesia Católica colonizadora, se ha impuesto



como símbolo central en la lucha por la igualdad de los mexicano-americanos ya desde los años sesenta desde Texas a California (Rebolledo, 1995:43). Rebolledo afirma que la Virgen de Guadalupe ha sido recuperada muy especialmente por las escritoras chicanas, quienes rompiendo con los estereotipos católicos tradicionales, más bien negativos para las mujeres, atribuyen a esta imagen aspectos positivos en relación con el mundo femenino y, en particular, con la maternidad: así por ejemplo la califican de poderosa, activa, influyente e incluso de revolucionaria (Rebolledo 53-54). En esta misma línea, María Novaro quiere ser portavoz de una corriente feminista más dialogante y abierta, en cuanto a la visión de una Virgen de Guadalupe independiente, autosuficiente y, en cualquier caso, propulsora de la lucha por el cambio en la condición de las mujeres; en la película, Guadalupe se pretende como una nueva figura, con la que María Novaro se identifica, particularmente, por evidentes motivos personales. No de otro modo puede interpretarse la devoción que las dos protagonistas femeninas—madres en solitario—le tienen a esta imagen.<sup>9</sup>

Siguiendo con el contenido de la película, *El jardín del Edén* proyecta, junto a las narrativas descriptivas y documentales, otras psicológicas, que apuntan a las emociones y a los sentimientos de los protagonistas que deambulan por Tijuana. Así, las imágenes tomadas en el conocido como “Santuario a Juan Soldado” enlazan con el carácter fuertemente religioso de los mexicanos, a la vez que plantea la necesidad de éstos en recurrir a fuerzas sobrenaturales y el arraigo de la culpa colectiva. Este santuario fue erigido en memoria de un soldado que fue asesinado a pedradas por los tijuanaenses en los años cincuenta, acusado de la violación de una niña, cuando en realidad el culpable había sido un sargento de su misma guarnición. La culpabilidad colectiva de los habitantes de Tijuana lo ha convertido en un especie de santo, el mediador por un exitoso cruce de la frontera. Se le llevan flores y luces, se le piden milagros y se le escriben invocaciones y acciones de gracias. En el santuario se ofrecen escapularios y medallas con su retrato. Tan fuerte es la devoción por este “santo,” canonizado por las gentes que lo mataron, que nadie que pretenda cruzar la frontera sin percance, dejará de visitarlo. María Novaro quedó impresionada de la fuerza de esta creencia colectiva y ella misma, en su casa de Ciudad de México, tiene una imagen de Juan Soldado, a quien ha construido un altar para invocar su intercesión en sus próximos proyectos.

Con las imágenes del Santuario de Juan Soldado, María Novaro incorpora en el cine los llamados “retablos,” una tradición popular ampliamente extendida desde siglos entre los mexicanos y que ha pasado la frontera geográfica de Estados Unidos. Sandra Cisneros, la autora

chicana, publica en *Woman Hollering Creek* un texto titulado “Little Miracles /Kept Promises” que recoge de modo semejante este ritual popular. En el caso de Cisneros, se integran brillantemente en el texto una fuerte dosis de protesta social e ideología feminista junto con la tradición religiosa de la promesa y el milagro.<sup>10</sup> Del mismo modo, María Novaro muestra con extraordinaria creatividad el impacto y la difusión que algunos motivos folklóricos y religiosos populares como el Retablo/Milagro ejercen en el espacio fronterizo, al documentarlo como diferencia que contrarresta las fuerzas monolíticas de la globalización.

Volviendo al tema del cine fronterizo, quiero hacer mención de una película precursora de *El jardín del Edén*. Se sabe que Orson Welles quiso filmar Tijuana en 1957 para *Touch of Evil* y no pudo hacerlo debido a algunos problemas entre las autoridades estadounidenses y mexicanas. De todas maneras, recreó Tijuana desde California como una ciudad oscura, de paso, con elementos psicóticos y marginales en extremo; un paisaje diabólico en el que los hoteles conforman una de las estrategias narrativas más importantes. De igual manera, también lo son en *El jardín del Edén*, película que recibe el nombre del hotel en el que se alojan Jane y Felipe una vez pasada la frontera con éxito. No obstante, si bien es un paraíso para ellos, lo es efímero, sólo de una noche. En pocos días Felipe es devuelto a Tijuana por las autoridades fronterizas, con lo que su segundo intento de establecerse en el Norte resulta un fracaso.

Felipe Reyes, el protagonista masculino del largometraje, es un muchacho ingenuo, recién llegado de Tabasco con la finalidad de pasar al otro lado y asentarse en su Edén particular. Es representado como un hombre débil, de poco carácter, desenfadado e indeciso. Para nada se corresponde con la imagen del “hombre fuerte” recreada hasta la saciedad por medio de los “corridos” interpretados por Vicente Fernández, los cuales se escuchan en los bares y cantinas que el tabasqueño frecuenta. A Felipe le acontecen algunos de los eventos más dramáticos de la película. En su primer intento de cruzar la frontera, de noche, es engañado, apaleado y robado por “El Meleno,” el coyote de turno. Aunque los resultados sean para Felipe menos dramáticos que para los protagonistas de *El Norte*, Felipe Reyes encarna un personaje trágico: sus intentos de permanecer al otro lado son siempre fallidos. Gracias a Jane, su enamorada estadounidense, consigue cruzar la línea con éxito, esta vez escondido en la cajuela del coche de su novia. En el hotel *The Garden of Eden*, donde pasan una única noche, Jane comienza a ver a Felipe tal cual es en realidad: nada romántico, débil y taciturno; carente de los valores con los que ella había asociado e idealizado al hombre mexicano. Tras esa noche, Jane se aleja de él y, al cabo de unos días, Felipe es devuelto a Tijuana, puesto que

la *migra* lo encuentra trabajando en un campo junto con otros indocumentados. Las últimas imágenes de la película muestran a Felipe atisbando, día tras día, las vallas divisorias de la frontera, dispuesto, en cuanto le sea posible, a pasar de nuevo al otro lado. Las ballenas azules que se proyectan a lo lejos, surcando libre e incesantemente el Pacífico, de un lado a otro de ambos países, son la dolorosa metáfora que traduce el sueño irrealizable de Felipe.

Si, por un lado, *El jardín del Edén* es una película de fuerte contenido documental, por otro lado muestra la ideología feminista de su directora. Novaro trae a la pantalla las vidas de tres personajes femeninos altamente individualizados a los que ha situado en un espacio fronterizo que, presa de un fenómeno tan universalmente extendido como la globalización, supone una coyuntura insólita para los planteamientos de tipo genérico. No en vano, Tijuana ofrece un paisaje de desplazamientos y flujos humanos, entre los que la mujer ocupa un definitivo primer plano, aunque no haya sido debidamente reconocido hasta ahora; se trata de un espacio descentrado, electrónico, en el que las barreras y los límites son más porosos y permeables que opacos o herméticos. En este espacio tres mujeres luchan por abrirse caminos independientes y propios, tratando de afianzarse como subjetividades fronterizas mientras reconstruyen sus identidades. La viuda mexicana de provincias que acude a Tijuana para rehacer su vida con sus tres hijos, la chicana madre soltera que pasa desde Estados Unidos a México a la búsqueda de sus raíces y Jane, la rubia estadounidense que cruza, asimismo, la frontera por motivos sentimentales y de afinidad ideológica, son las historias que se entrecruzan y entremezclan en una ciudad, Tijuana, lugar en el que más que en ningún otro los efectos globalizantes de la emergente “cultura mundial” tienden a ensombrecer las manifestaciones culturales locales y particulares. Es aquí donde María Novaro, haciendo uso de una acertada técnica de montaje, promueve múltiples narrativas descentradas en las que, también, se incorporan expresiones culturales locales como las que definen las identidades mexicana o mexicano-americana. El cine con su lógica y método propios, que no se agotan en lo meramente visual es una especie de pan-arte, en palabras de Susan Sontag, de modo que puede utilizar, incorporar, engullir virtualmente, cualquier otro arte: novela, poesía, teatro, pintura, escultura, danza, música o arquitectura (*Contra* 318). El cine, a su vez, incorpora textos y, lo que es más innovador, nos enfrenta con un nuevo lenguaje, un modo de hablar de las emociones por medio de la experiencia directa del lenguaje de los rostros que aparecen en la pantalla.

Dos de las protagonistas femeninas son mujeres que asumen la maternidad en solitario: la una es soltera y la otra viuda. En este sentido,

Novaro continúa la temática desarrollada en sus anteriores trabajos: *Una isla rodeada de agua* (1989), *Lola* (1989) y la aclamada *Danzón* (1991).<sup>11</sup> La joven viuda que llega a la ciudad fronteriza con sus tres hijos representa a la mujer renovada, llena de ilusión, en busca de la oportunidad económica y una nueva vida. Instala un estudio fotográfico para ganarse la vida, mientras trata de recuperarse de la pérdida de su esposo, siempre presente en la casa desde el enorme retrato que preside el comedor familiar. Su independencia, sin embargo, va a ser un proceso largo y difícil en tanto que permanece aferrada a un pasado perpetuado y renovado incesantemente por el arte fotográfico. Para ella, el viaje, la partida, el cambio de lugar sólo es un pretexto para encontrar una utopía que, no obstante, sólo existe como un fantasma en su ilusión así como en la imaginación de cada personaje. En este sentido la película contiene un impulso irónico, una enorme paradoja del título que la encabeza. Sólo al final, esta mujer ve abrirse ante ella un nuevo camino, cuando acepta como viable una relación sentimental con otro hombre, un estadounidense, capaz de reemplazar a su primer esposo.

El personaje de la joven chicana, madre soltera, que viaja desde Estados Unidos hasta Tijuana con su hija Lupita para descubrir sus raíces y afianzarse en su identidad es el más complejo de la película. La Virgen de Guadalupe preside su vivienda desde un enorme cuadro colgado en la pared, mientras contempla en la televisión un video de Guillermo Gómez Peña: *Border Brujo*. Tras una meditación dolorosa, la chicana acepta la invitación de Gómez Peña de vivir en la frontera, de convertirse en exiliada permanente y en un ser nostálgico y melancólico. En último término, como ella misma reconoce, su identidad está conformada por rasgos estadounidenses y mexicanos; por lo tanto tiene que sentirse condenada a vivir en una condición multicultural que conlleva el exilio permanente. Como para la gran mayoría de los inmigrantes, el exilio, para ella, comparte la motivación económica, pero también la tentación mística, por cuanto que el paraíso soñado, el jardín del Edén que cada uno anda buscando más allá de la frontera es, irremediamente, inexistente.<sup>12</sup> En este punto conviene resaltar el hecho de que María Novaro haya elegido *Border Brujo*—el video realizado por Gómez Peña—como catalizador visual y auditivo para la joven madre soltera chicana que se replantea como identidad. Gómez Peña, nacido en Ciudad de México, es el exponente de lo que podríamos llamar la “autoconciencia” del mexicano que vive en Estados Unidos, bien por necesidad ya que se ha visto obligado a emigrar por razones económicas, bien por razones históricas: todavía es defendida por una gran mayoría la constatación de que muchos de los chicanos

estaban en California u otros estados del Sur antes que los anglos, de ahí la resistencia que incluye resentimiento y rencor entre dos etnias que habitan un mismo espacio. La estética preferida por Gómez Peña es la transgresora, provocadora y desmitificadora, pero tanto de los mitos que rodean al omnipotente país del Norte, como a los de su propio país: México. Sin embargo, me parece un gran acierto el que Novaro incluya otra técnica visual como es el video y la incorpore en su película. La pantalla, como artefacto visual, ocupa un lugar predominante y definitivo en el fenómeno globalizador. Al visualizar *Border Brujo*, la espectadora chicana no sólo ve al que ella ha vivido como “otro”, es decir, al mexicano tal y como lo representa Gómez Peña; sino que también, la pantalla le sirve a esta mujer para proyectar sus propios miedos, sus temores, sus fantasías y sus deseos en relación a las “otredades” con y contra las cuales su identidad se ha definido y construido. Como discurso psíquico, antropológico y etnográfico resulta, sin duda, sumamente acertada la incorporación del video de Gómez Peña. Se trata de un artificio intertextual que despierta el deseo por la auténtica identidad en la protagonista chicana, madre soltera, quien acaba por reconocer su hibridismo cultural y libera de ese modo su angustia. Se reconoce como estadounidense a la vez que acepta sus orígenes mexicanos y la importancia de su papel en la película es el aceptar vivir conciliando ambas identidades.

Queda claro que María Novaro enfatiza sobremanera la problemática chicana en *El jardín del Edén*. En una entrevista concedida a César G. Romero para la revista *Nexos*, la directora aseguraba:

Me interesa muchísimo, como mexicana, reflexionar sobre la cultura chicana. Hay algo roto entre los chicanos y nosotros, es una herida que tienen los chicanos y una pérdida que tenemos nosotros, estamos llenos de prejuicios, de estereotipos, de tonterías, de cosas muy simplistas como “¿qué mal hablan español!” Me interesa mucho reflexionar sobre la experiencia chicana en función de qué va a pasar con este país y cómo vamos a acomodar nuestro alma. Ese tema me apasiona y lo toqué apenas con una pincelada. Creo que hay material para armar muchas historias en el futuro. (84)

En la protagonista chicana se culmina la doble intención estética e ideológica de la cineasta. La búsqueda de una identidad se convierte en el objeto de desconcierto y de deseo para la mujer que está detrás de la cámara, de ahí que su protagonista chicana le sirva a la propia Novaro como detonador de su propia identidad. Como consecuencia, Novaro

realiza experimentos de montaje con imágenes que proponen una estética de fronteras, por lo tanto, mestiza e híbrida, aunque en un contexto globalizador. Margarita, la indígena oaxaqueña que trabaja en el restaurante al que acuden los turistas a degustar la comida típica mexicana, es el móvil que impulsa a aceptar, en la chicana, los signos de su doble identidad. La inserción de la famosa fotografía de Graciela Iturbide, *Nuestra Señora de las Iguanas* (1980), tomada en Juchitán, hace que lo real se inserte en la ficción cinematográfica. La fotografía en movimiento que es el cine, se enriquece por medio de la técnica del montaje, con el texto fotográfico que, evidentemente, nos traslada a la realidad por cuanto que el cuerpo expuesto es una imagen apropiada a otra imagen real e incrustada en la película con determinada intención. La mujer indígena de Juchitán, coronada de iguanas, proyecta una imagen de afirmación de mexicanidad, raza y género sexual, en suma, de identidad. Lo mismo sucede cuando, al hacer una yuxtaposición de imágenes, se exhibe en la pantalla una composición a imitación de la famosa pintura de Frida Kahlo *Las dos Fridas* (1939). En este caso, la proyección participa también de lo teatral, por cuanto que las protagonistas de la escena, la indígena oaxaqueña y la chicana, posan juntas intencionadamente, de modo que no sólo resultan hermanadas, sino también fundidas en una misma identidad a través de la expresividad pictórica de una figura mexicana tan importante como Frida Kahlo, uno de los iconos feministas que incorpora la lucha, el sufrimiento y la ruptura. Ambas representaciones, la fotografía y la pintura se suceden en la pantalla y se incorporan en la película para afianzar lo local, lo mexicano, lo tradicional indígena y, por supuesto, el impulso artístico femenino resistente a la globalización impositora de formas monoculturales. Frente a la “aldea global,” Novaro propone una reflexión sobre la condición mexicano-americana, híbrida y heterogénea, vista desde Ciudad de México. Se trata de pelear el espacio local en el homónimo global, porque como la directora asegura “Cuando uno deja de ser lo que es, uno no se convierte en otra cosa; se convierte en nadie.”<sup>13</sup>

Coherente con su propuesta por el diálogo y la apertura en el espacio fronterizo, Novaro hace que la tercera protagonista de su película sea una mujer estadounidense, la cual comparte con las otras dos el mismo empeño por afianzarse como identidad fronteriza. La fantasía de un lugar utópico, más allá de la línea geográfica divisoria, también existe para Jane, la rubia estadounidense que tiene idealizado a México y a sus hombres. Llega a Tijuana para conocer la cultura del país del Sur, se enamora de Felipe Reyes y vive un corto romance con él. Lo ayuda a cruzar la frontera por segunda vez y pasan una noche en el hotel *El jardín del Edén*. Las luces de



neón, las palmeras que acompañan su rótulo sugiriendo un lugar maravilloso e idílico son vanas y ficticias. En realidad, la imagen del hotel no es sino una metáfora que contiene ironía, decepción y, otra vez, el deseo frustrado de algo mejor: el paraíso existe, pero sólo en la forma de intención, de proyección hacia un mundo fantástico soñado. El dramatismo culminante en la película se alcanza con las imágenes del entierro de un niño en un campo de trabajadores oaxaqueños, justo al otro lado de la frontera. Jane asiste a la ceremonia y, no sin resistencia, deja de idealizar el vecino país y al hombre mexicano, de modo que se separa definitivamente de Felipe. Sin embargo, para la protagonista estadounidense, el *realismo mágico* o lo *real maravilloso* mexicano y, por extensión latinoamericano, siguen existiendo aunque sólo sea en la visión volátil de una muchacha portadora de una gran jaula dividida en múltiples departamentos que contienen diferentes especies de aves. La armoniosa imagen de esta mujer es la alegoría más viva y palpable de un jardín del Edén utópico, el que los habitantes de uno y otro lado pretenden encontrar cruzando, sin cesar, la misma frontera.

Como conclusión: María Novaro realiza en *El jardín del Edén* una revisión de Tijuana, la ciudad fronteriza por excelencia. Con la proyección de imágenes llenas de luz y color, rompe con la asociación negativa y malévola de esta ciudad y sus habitantes. Por un lado, en la pantalla se recrea una geografía citadina en la que los efectos globalizantes se hacen notar visiblemente. Pero, frente a la fuerza homogeneizante de este fenómeno universalizador, Novaro propone narrativas fragmentadas y entremezcladas entre sí, lo que hace que el poder dictador de la cámara, como si de un narrador absoluto se tratara, se atenúe en gran manera. Por otro lado, *El jardín del Edén*, desde su título, supone la denuncia social, la contestación de un sistema policial represivo e injusto, ejercido desde el poder que da la preponderancia económica a Estados Unidos sobre México. Finalmente, la ideología feminista de la directora mexicana se proyecta en la pantalla tanto en la temática que recorre la película como en la incorporación de ciertos motivos folklóricos y religiosos mexicanos, la recuperación de creadoras mexicanas como Graciela Iturbide y Frida Kahlo y, sobre todo, la ruptura de ciertos estereotipos femeninos en relación con la mujer mexicana: sus protagonistas son capaces de llevar una vida independiente a la vez que asumen su maternidad en solitario. En cualquier caso, el espacio fronterizo es proyectado en la pantalla como aquél que admite flujos, diásporas y migraciones que conllevan la permeabilidad y el contagio de formas culturales que borran y difuminan, inevitablemente, muchos límites y fronteras; simultáneamente, también reafirman, por

expreso deseo de sus protagonistas, culturas, tradiciones, costumbres locales que resisten y se afianzan, cada día más, frente al homogeneizante poder globalizador.

## Notas

<sup>1</sup>Linda Egan lleva a cabo un exhaustivo estudio de las crónicas literarias y periodísticas de Carlos Monsiváis en lo que respecta al espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, así como de Tijuana en particular y de la problemática chicana en general. Con ironía paródica, al tiempo que dolorosa, Monsiváis lamenta la pérdida de identidad cultural de Tijuana, que él define como una nación aparte, algo como “un pastiche de símbolos de los medios masivos que incluye una veneración supersticiosa del mito de la American Way of Life” (77). En cuanto a la problemática chicana, Monsiváis es escéptico y duro a la vez: el empeño de los chicanos por aferrarse a su pasado mexicano es una quimera enraizada en base a una identidad cultural utópica y, por consiguiente, los mexicano-americanos están condenados a debatirse entre un dilema que los sitúa a los dos lados, y para el que no hallan sino una solución divisoria y, por lo tanto, dramática. Monsiváis concluye, con un sentido del humor autoparódico y autocrítico—acuñando el término “mechicanos”—que “México se va a convertir en una nación de chicanos” (80). Otros intelectuales mexicanos que se han venido ocupando consistentemente de la problemática fronteriza (y a los que Linda Egan menciona en su artículo) son Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, José Agustín y Gustavo Sáinz (72).

<sup>2</sup>En “Globalisation as Identity Crisis,” David Morley and Kevin Robins realizan un excelente estudio sobre el impacto de las grandes corporaciones sobre la cultura local, que tendería a desaparecer en favor de una cultura global. Se refieren sobre todo a la poderosa y arrasadora influencia de los Estados Unidos en Europa, la cual en el caso de México, es más obvia todavía. Afirman: “If the process of globalisation provokes fear and resentment, this tends for the most part, to become attached to the perceived threat of American culture and “Americanisation.” American mass culture has, for a very long time, been seen as a force that is eroding and dissolving European culture and tradition” (18).

<sup>3</sup>En “The Border in American and Mexican Cinema,” Alex M. Saragoza analiza los distintos motivos que recorren las diversas producciones cinematográficas centradas en el espacio fronterizo, tanto en el cine mexicano como en el estadounidense.

<sup>4</sup>En la entrevista de Dennis West y Joan M. West con John Sayles para *Cineaste* el director estadounidense asegura que eligió la frontera con Texas porque este espacio—Texas fue un país—le pareció un caso único en la geografía de Estados Unidos. La barrera geográfica, sin embargo, no es lo único que le interesa a Sayles; antes bien le conciernen cualquier tipo de límites y fronteras: sociales, étnicas, personales y generacionales.

<sup>5</sup>Deleuze explora los tropos de la metonimia y la metáfora referidos al séptimo arte. Para él, el cine de Eisenstein es básicamente metafórico, mientras que los montajes de Griffith son metonímicos. Deleuze recalca lo metafórico del cine más allá de lo metonímico: “Metaphor is defined precisely by the harmonics of the image. . . . But cinema also achieves metaphors in the image and without montage” (160).

<sup>6</sup>Algunas de las opiniones de este artículo son resultado de mis conversaciones con María Novaro en octubre y diciembre de 1996, en Ciudad de México.

<sup>7</sup>En “No Place like *Heimat*,” David Morley y Kevin Robins se refieren al trabajo del cineasta alemán Wim Wenders en relación al cuestionamiento de la identidad alemana restaurada tras la caída del muro de Berlín, y su situación con respecto a Europa. El cine de Wenders se ha centrado en la diáspora, los viajes, los cruces de fronteras, el exilio, en las relaciones entre adentro y afuera. Para Wenders el ideal es no estar en el hogar, sino estar fuera de él. “The idea is that, not being at home, my heroes are nevertheless at home with themselves. In other words, not being at home means being more at home than anywhere else.... Awareness, for me, has something to do with not being at home. Awareness of anything” (101-102).

<sup>8</sup>Daniel D. Arreola y James R. Curtis llevan a cabo un somero estudio de Tijuana y otras ciudades fronterizas mexicanas. Aseguran que, a pesar de un hibridaje cultural en el paisaje fronterizo, estas ciudades exhiben una herencia cultural fundamentalmente mexicana y española: “Traditional Mexican preferences for landscapes, whether the plazas of *el centro* or enclosed housescaples, are not likely to disappear from the border cities in the near future. They remain nodes of significant cultural diversity” (86).

<sup>9</sup>La importancia de la Virgen de Guadalupe como símbolo de unidad y esperanza para los chicanos y los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos se ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones. En Central Washington, en abril de 1997, la colectividad mexicana—víctima de problemas económicos, además de generacionales y políticos—aseguraba que la Virgen se había aparecido en uno de los carteles de señalización de la autopista. Numerosos expertos se declararon al respecto y Elizabeth Salas, profesora asociada de estudios étnicos en la Universidad de Washington afirmaba lo siguiente: “Guadalupe is a key identity symbol, an expression of esperanza, hope.... She tries to bring unity where there’s discord. And she helps them maintain their ethnic identity.... The people are seeing their children becoming Americanized, and it worries them. They want to believe the Blessed Mother watches over them, that their religion cares for them and can keep their families together. The role of mother is being discredited these days, and she speaks to women, to say they are important, they should be respected (1)”.

<sup>10</sup>Sandra Cisneros recrea en “Little Miracles/ Kept Promises” la tradición del retablo mexicano. Una serie de milagros junto con sus respectivas promesas son escritas por distintos emisores a los santos más diversos de la tradición católica:

San Martín de Porres, Santo Cristo de Esquipulas, San Antonio de Padua o la Virgen de Guadalupe; también, a los santos creados por el pueblo: el Niño Fidencio, Don Pedrito Jaramillo o los siete poderes de la tradición Yoruba africana. (Véase *Woman Hollering Creek and Other Stories* 116-29.)

<sup>11</sup>*Una isla rodeada de agua* (1989) es el primer corto de Novaro. La acción sucede en Guerrero y plantea la problemática de una mujer que abandona a su hija para seguir a su esposo, un guerrillero perseguido y escondido en la montaña. La película termina con la preparación de una fiesta de quince años para la adolescente que ha vivido toda su infancia buscando y añorando a su madre. *Lola* (1989) es una película ambientada en Ciudad de México, en un ambiente totalmente urbano y de conciertos de rock. Una mujer, madre soltera, deja a su pequeña hija con la abuela por una temporada para vivir su propia vida. Finalmente, decide regresar y asume su maternidad con plenitud y certeza. *Danzón* (1991) también plantea el motivo de la madre soltera que escapa de Ciudad de México y se va a Veracruz, por unos días, en busca de su pareja de baile, un caballero que desaparece sin decir adiós. El regreso de la madre, después de vivir una maravillosa aventura de amor en Veracruz, cierra la película.

<sup>12</sup>Guillermo Gómez Peña, nacido en Ciudad de México, comenzó tratando el tema de la frontera ofreciendo espectáculos abiertos al público: "performances" que más tarde fueron trasladadas al texto escrito o visual. En *Warrior for Gringostroika* (1993), Gómez Peña recoge *Border Brujo*, el video elegido por Novaro para que su protagonista chicana se replantee y reconozca su identidad multicultural. Según su autor, "*Border Brujo* is a ritual, linguistic, and performative journey across the United States/México border." Planteado como una celebración de la Tijuana centenaria (1889-1989), el espectáculo articula miedo, deseo, trauma, angustia y el dolor de una comunidad fragmentada. El espejo dividido, en el que él mismo se refleja, visualizando los dos lados de la frontera, es la estética preferida por Gómez Peña. Su segunda publicación *The New World Border* (1996), inscribe, de manera muy oportuna, los efectos devastadores de la globalización en el espacio fronterizo. Así, Gómez Peña lo adivina o predice, siempre autoparódicamente, como una cartografía fluctuante y un lugar descentrado en el que predomine el diálogo intercultural. En sus propias palabras: "In this utopian cartography, hybridity is the dominant culture; Spanglish, Franglé, and Gringoñol are *linguas francas*, and monoculture is a culture of resistance practiced by a stubborn or scared minority" (7). Como apunté anteriormente, la propuesta de María Novaro difiere, en cuanto a estética y forma, de la de Gómez Peña. Éste se mueve por un impulso de provocación, de irreverencia y de transgresión muy extremados, situándose al margen de cualquier centro ideológico, y parodiando y criticando el poder ejercido desde todo sistema organizado: lingüístico, racial, económico o cultural. La estética de Gómez Peña tiene conexiones con una corriente artística muy actual en México hoy día: la denominada con el término "Chido." Esta corriente, de una violencia urbana sin límites, afecta a diferentes expresiones artísticas y se enfoca en la frontera como una de sus temáticas principales. En cuanto a la intención, sin embargo, veo

puntos de contacto entre Novaro y Gómez Peña. Los dos salen de la capital mexicana para explorar y tratar la frontera y, también, ambos se replantean, para revisarla, su identidad, bien a través de sus espectáculos en el caso de Gómez Peña, bien a través de su película, en el caso de Novaro. No hay que olvidar que la propia directora se descubre, de manera muy personal, por medio de sus protagonistas. Novaro, mujer, madre soltera en dos ocasiones, nacida en Ciudad de México, se sale del centro y se traslada a la periferia para buscar el diálogo más allá de las barreras que limitan al género, a la etnia, o a la clase social.

<sup>13</sup>En la entrevista con César G. Romero, Novaro propone la lucha contra la globalización que “ha emitido una sentencia de muerte” contra las culturas locales. Propone una defensa de lo mexicano, con sus defectos y virtudes: “Es como si nos dijeran ‘a ustedes son a los que les tocó morir’; hablo en un sentido profundo de nuestra manera de ser. ‘A los que les tocó vivir es a estos otros.’ Está muy difícil pelearse con ‘estos otros,’ pero está más difícil aceptar morir, y creo que tenemos que seguir dando la batalla. Tenemos que pelear nuestro espacio en esa aldea global y decir ‘somos esto, ¿Cómo la ven?’”

## Obras citadas

- Arreola, Daniel D. y James R. Curtis. *The Mexican Border Cities: Landscape Anatomy and Place Personality*. Tucson: The U of Arizona P, 1993.
- . “Cultural Landscapes of the Mexican Border Cities.” *Aztlán* 21.1-2 (1996): 1-47.
- Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. Nueva York: Vintage Books, 1991.
- Deleuze, Guilles. *Cinema 2. The Time-Image*. Trad. Hugh Tomlimson y Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Egan, Linda. “‘Mechicanos’ al borde del cambio en el valiente mundo nuevo de Carlos Monsiváis.” *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.3 (1996): 72-80.
- Gómez-Peña, Guillermo. *The New World Order: Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights, 1996.
- . *Warrior for Gringostroika*. Minneapolis: Graywolf Press, 1993.
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” En *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Eds. Patrick Williams y Laura Christian. Londres: Harvester/Wheatsheaf, 1994.
- Herrera-Sobek, María y Helena María Viramontes, eds. *Chicana (W)Rites on Word and Film*. Berkeley: Third Woman Press, 1995.
- Macdonald, Sally. “Signs of Hope in Visions of Virgin.” *Seattle Times* 11 Apr. 1997: 1+.
- Morley, David y Kevin Robins. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Londres: Routledge, 1995.
- Mosquera, Gerardo. “Speaking on the Frontier.” *Review: Latin American Literature and Arts* 54 (1997): 69.

- Peucker, Brigitte. *Incorporating Images: Film and the Rival Arts*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: The U of Arizona P, 1995.
- Romero, César G. "Reflexiones ante un espejo divisorio: una entrevista con María Novaro." *Nexos* 214 (1995): 84-86.
- Saragoza, Alex M. "The Border in the American and Mexican Cinema." *Aztlán* 21.1-2. (1996): 152-189.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. México, D.F.: Alfaguara, 1996.
- . *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1972.
- West, Dennis y Joan M. West. "Borders and Boundaries: An Interview with John Sayles." *Cineaste* 22.3 (1996): 14-17.