

# Topográficas filmicas: Espacio y etnicidad en *Novia que te vea* de Guita Schyfter

---

Jan D. Mennell

---

Queen's University  
Canadá

## Resumen

El propósito esencial de este artículo es analizar la película *Novia que te vea*, de la directora mexicana judía, Guita Schyfter, desde la perspectiva del uso que hace del espacio y la puesta en escena. Refiriéndose a las teorías de Henri Lefebvre sobre la producción cultural del espacio, el trabajo explora cómo Schyfter manipula los códigos de composición del espacio visual para descubrir los mecanismos ideológicos por los cuales la sociedad mexicana dominante crea, mantiene y aun impone su definición de lo que constituye "mexicanidad", y el lugar que otorga a grupos minoritarios como los inmigrantes judíos. Este estudio demuestra que, en su presentación de distintos espacios culturales a la vez privados y públicos, la directora cuestiona lo aparentemente monolítico de la identidad mexicana "mestiza" y revela la existencia de comunidades culturales marginadas que los grupos dominantes siguen excluyendo de su noción de la "gran familia mexicana".

**Palabras claves:** México – cine – grupo étnico – género – nación.

**Keywords:** Mexico – performing arts – ethnic groups – gender – nation.

**Fecha de recepción:** 30-07-1999

**Fecha de aceptación:** 30-07-2000

*Novia que te vea* (1993), primer largometraje de Guita Schyfter (cineasta judeo-mexicana nacida en Costa Rica), de muchas maneras ejemplifica la producción cinematográfica de una nueva generación de directores en México. La temática abarca algunas de las preocupaciones centrales del cine mexicano actual, al mismo tiempo que retoma bajo nuevas perspectivas algunos de los temas de épocas anteriores. Al igual que filmes como *El secreto de Romelia* (1988) y *Serpientes y escaleras* (1992) de Busi Cortés, *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau o *Danzón* (1991) de María

Novaro, la película se inserta plenamente dentro de una corriente reciente que explora a fondo la imagen y el rol de la mujer en la sociedad mexicana, no sólo en la época contemporánea, sino también en diversos momentos históricos. No obstante, *Novia que te vea* no se limita a investigar la cuestión de género o identidad femenina en una sociedad patriarcal. Además, ofrece un recorrido de la problemática de la etnicidad y su rol en la construcción de la identidad cultural mexicana.<sup>1</sup> Pero a diferencia de la representación tradicional de etnicidad basada en las raíces y el pasado indígenas, el choque de culturas y la noción de transculturación que se encuentra en películas como *Barroco* (1989) de Paul Leduc o *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echeverría, Schyfter añade un nuevo elemento al crisol mexicano: los inmigrantes judíos. Este grupo también forma parte de la tela nacional y sus miembros se consideran mexicanos a pesar de la tendencia por parte de los grupos dominantes a relegarlos a los márgenes, o a excluirlos definitivamente. Al explorar esta dinámica nacional a través de sus personajes, la directora cuestiona la vigencia de los modelos culturales prevalecientes, en particular los que favorecen la noción de mestizaje, que ofrecen una visión algo limitada, homogeneizada y homogeneizante de la cultura nacional.

La acción filmica de *Novia que te vea* se centra en dos muchachas procedentes de diferentes comunidades judías: Oshinica Mataraso es de una familia sefardita que inmigró a México de Turquía en los años veinte, mientras que Rifke Groman es de una familia europea ashkenazí, que proviene de la Europa oriental y que ha sufrido directamente el holocausto. La película tiene como fondo la ciudad de México, pero se nos presenta en cuatro momentos históricos distintos: primero, la llegada de los abuelos Mataraso en 1927; luego, la juventud de las dos muchachas en 1951, su entrada en el mundo adulto en 1962 y un momento presente de la narración que no se especifica, pero que parece corresponder a finales de los 1970 o principios de los 1980. De este modo, la historia narrada por las dos protagonistas en su momento "presente" explora sus trayectorias familiares e individuales, además de recordar los eventos

compartidos entre ellas. Sobre todo, enfoca su llegada a la mayoría de edad en los años 1960, y su lucha por y contra sus raíces y costumbres judías, una lucha encarnada en la serie de conflictos personales y políticos que deben resolver para poder encontrarse un espacio propio no sólo dentro de su cultura particular, sino también dentro de la “gran familia mexicana” que es la cultura dominante.

Los conflictos explorados en la película no sólo se representan al nivel explícito de la acción y los eventos, sino también se inscriben en el contenido de la puesta en escena (los objetos, personas, edificios, paisaje, etc.) y en la puesta en cuadro o las modalidades filmicas por las cuales se representan las imágenes del contenido (focalización, grados de angulación, iluminación, etc.). De hecho, es imposible pasar por alto la atención cuidadosa que Schyfter concede a los detalles en la composición de su escenario, y su técnica cinematográfica se elabora basándose en una fuerte plasticidad que, a veces, recuerda los cuadros vivos de episodios históricos o religiosos que la misma directora utiliza como componente cinematográfico. Todos los elementos dentro del marco filmico forman constelaciones complejas de significantes visuales y sonoros que contribuyen a la representación de diversos espacios culturales que se excluyen, se confrontan y a veces se interpenetran, pero que nunca logran eliminarse. En realidad, Schyfter nos enfrenta con una morfología espacial a través de la cual descubre y hasta contesta una topografía cultural nacional institucionalizada. De este modo, aunque *Novia que te vea* se ofrece a una variedad amplia de perspectivas analíticas,<sup>2</sup> en el presente estudio se propone limitarse a examinar la representación de las diversas etnicidades y la noción de identidad mexicana en la película basándose en la elaboración filmica del espacio.

Para comenzar, es preciso ofrecer una definición (por concisa que sea) del concepto de “espacio” en general, y su relación con lo filmico en particular. En primer lugar, hay que reconocer que “espacio” no se refiere a un campo vacío, sino más bien constituye un sitio, junto con su forma física particular, su uso primordial, todo lo que contiene y cómo ese contenido lo ocupa. De este modo, se puede

decir que se compone de un momento histórico, objetos concretos, personas, y aun fenómenos no concretos o abstractos como pensamientos, ideologías, lenguaje y sentimientos. La organización del espacio, en realidad, se puede considerar un proceso de significación, un sistema morfológico regido por nociones de forma y función que sirven como una especie de gramática o sintaxis, y que nos permiten leer el espacio como un texto visual.<sup>5</sup> Dicho de otro modo, cada espacio encarna un código simbólico que se puede analizar e interpretar dentro de su contexto específico. Como afirma Kevin Hetherington en su estudio *The Badlands of Modernity: "sites, buildings, indeed the whole spatial and material fabric of society can be seen as 'text'"* (los sitios, edificios, hasta la tela espacial y material de la sociedad puede entenderse como 'texto') (51). Esto es especialmente relevante en cuanto a la elaboración filmica, dado que uno de los componentes básicos del texto cinematográfico es la puesta en escena. No hay nada arbitrario en la composición filmica: todo lo que aparece en la escena es el resultado de una concepción artística y, por ende, tiene una funcionalidad intencional, un propósito significativo dentro de la película.

Según Henri Lefebvre en su obra clave, *The Production of Space*, el espacio es algo sumamente complejo que no se puede reducir a un solo fenómeno o una sola definición. Se compone de por lo menos tres dimensiones fundamentales: el campo físico (el ambiente material concreto, la naturaleza, el cosmos), el campo mental (abstracciones lógicas y formales) y el campo social (ideología, cultura, etnicidad, política) (11). Lefebvre señala también que los tres campos no existen independientemente, sino se vinculan entre sí por medio de una serie de interrelaciones e intersecciones, y resulta imposible separarlos completamente (33). Foucault obviamente concuerda con esta afirmación en su artículo "*Of Other Spaces*" porque comenta que "*we do not live in a kind of void inside of which we could place individuals and things. We do not live in a void that could be colored with diverse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another*

*and absolutely not superimposable on one another*" (no vivimos en un vacío dentro del cual podríamos colocar a individuos y cosas. No vivimos en un vacío que se podría teñir de distintos matices de luz, vivimos dentro de una serie de relaciones que delinean sitios que son irreductibles, y que no pueden ser sobrepuestos los unos a los otros) (23). También Foucault asevera que el espacio es esencialmente heterogéneo y que no existe en aislamiento, ni es neutral, sino que adquiere valor y significado a través de su relación con otros espacios (23). De esta manera, se puede ver que el espacio creado y ocupado por los seres humanos (a diferencia de la arbitrariedad del mundo natural) es un resultado de, y da expresión a, los vínculos que forman la base de la organización social y, por consiguiente, un análisis de los espacios ocupados por un individuo, un grupo o una sociedad podría facilitar la articulación y comprensión de esos vínculos.

Lefebvre también afirma que todas las relaciones sociales tienen una existencia espacial: se proyectan sobre un sitio, se inscriben allí y terminan produciendo el espacio que ocupan (129). Los seres humanos participan activa y constantemente en lo que el teórico denomina "prácticas espaciales": la producción y reproducción de localidades individuales y colectivas que son características de su particular formación social (33). Pero, como señala Lefebvre, no es cuestión de algo estático, estable o inmutable; es más bien un proceso continuo, vivo y vivido. Por medio de una evolución constante de auto-presentación y auto-representación, cada grupo, cultura y nación genera y apropia para sí un espacio social que refleja su ideología o auto-concepción (34). Y cada espacio, a su turno, produce un discurso y una realidad que le corresponde y que encarna la cosmovisión de sus autores. De este modo, la producción del espacio y las prácticas espaciales se vinculan directamente con la construcción y representación de la identidad: todos los sujetos individuales o colectivos se sitúan en un espacio, sea propio o ajeno, en el cual o se reconocen o se pierden (35).

Si se acepta que el espacio, como indica Lefebvre, "*implies, contains and disseminates social relationships*" (implica, comprende y

disemina relaciones sociales) (82), síguese que entrafia y reproduce las relaciones de dominación y subordinación, de centro y periferia, implícitas en ellas. Asimismo, el espacio no sólo es producto de relaciones sociales, sino también funciona para conservar, producir y transmitir esas relaciones. Por consiguiente, se puede decir que el espacio social producido constituye y articula también un modo de control, dominación y poder (26). El grupo hegemónico (cultural, político, económico) produce un espacio particular (especialmente a través de la construcción de monumentos, los diseños arquitectónicos de los edificios y el emplazamiento físico de tales estructuras, entre otras cosas), que pretende organizar la sociedad basándose en sus propios preceptos, estableciendo así lo que David Sibley denomina en su estudio sobre el paisaje humano, “espacios de exclusión e inclusión” (90) que se ocupan con una lógica de orden, conformidad y homogeneidad social (38-39). En su elaboración espacial, busca imponer y perpetuar su hegemonía social al establecer límites entre un territorio de “adentro” y uno de “afuera.” En este caso, el espacio social funciona para afirmar, rechazar o negar el valor de un individuo o un grupo particular (99). Sin embargo, como señala Lefebvre, no se trata de un binarismo sencillo, ni tampoco de fronteras absolutas e infranqueables. La sociedad, y por consiguiente el espacio social, se compone de una multiplicidad ilimitada de espacios, con innumerables centros y periferias que se confrontan, se interponen y hasta se interpenetran (86). En realidad, Lefebvre aclara que los sitios del espacio social no simplemente se yuxtaponen: se intercalan, se combinan, se superponen y a veces chocan entre sí (88). Y concluye que el espacio social revela una hipercomplejidad: abarca entidades y peculiaridades individuales, puntos fijos y movimientos, corrientes y olas que se entremezclan o que están en pugna (88).

Como ya se ha dicho, *Novia que te vea* ofrece un campo sumamente fértil para el análisis de las prácticas espaciales en el México de los años cincuenta y sesenta (y, por extensión, del momento actual). Desgraciadamente, sin embargo, es imposible analizar todas las dimensiones del espacio producido en la película, y

su representación simbólica de la etnicidad y las relaciones sociales. Hay que señalar que los sitios analizados en el presente trabajo no forman una lista comprensiva de todos los espacios proyectados en la película, ni de todos los posibles significados del espacio étnico y social. No incluyo aquí un estudio de las imágenes filmicas de sitios tales como la universidad, la Shomer, los monumentos y las calles, o los lugares de trabajo. Tampoco cabe aquí un análisis de los espacios imaginados, soñados o recordados, como por ejemplo la tierra prometida de la nueva nación de Israel y los campos de concentración del holocausto que informan los espacios mentales de los protagonistas. Propongo limitarme a indagar sólo algunos de los espacios principales que, para facilitar el trabajo, divido en dos categorías un poco arbitrarias: espacios públicos (la estación del tren, la iglesia, la plaza del festival de Pascuas, la sinagoga y el campamento del grupo Shomer) y espacios privados (los distintos hogares que se presentan a lo largo de la película).

### **Espacios públicos:**

La secuencia inicial de *Novia que te vea* anuncia y establece simbólicamente la problemática del espacio público y específicamente los conceptos de centro y periferia social y cultural. La película se abre con la imagen de la familia Mataraso, claramente representada como "diferente" en su ropa al estilo turco, bajándose del tren al espacio público del andén en la Capital. Los recién llegados ofrecen un contraste patente a los circundantes que, aunque representan una especie de microcosmos de la diversidad étnica mexicana, en su mayor parte constan de la clase dominante mestiza. La presentación filmica de esta salida evoca fuertemente un nacimiento y, por ende, encarna la noción de un franqueamiento del umbral: como cualquier inmigrante, atraviesan una frontera invisible entre un mundo familiar que les pertenece y una zona completamente desconocida y ajena a la cual tendrán que adaptarse y sujetarse. En su travesía de la estación, Schyfter nos deja ver esto claramente a través de la apariencia y

postura encogida de sus personajes que pertenecen a la periferia de esta nueva realidad. Con su actitud de timidez casi exagerada al no querer separarse el uno del otro, la expresión de asombro mezclado con incertidumbre en los ojos desmesuradamente abiertos, y los pasos inseguros, los Mataraso se auto-marginan físicamente (a la vez que son marginados por los transeúntes que pasan alrededor de ellos sin prestarles el mínimo de atención), pegándose al lado del tren (último vínculo con su pasado abandonado) para poder contemplar el barullo insólito de este espacio nuevo e inasequible.

Sin embargo, su marginación aparente en esta primera escena no se debe simplemente a su estatus de recién llegados. Al contrario, Schyfter nos indica que no existe la posibilidad de integración completa en la sociedad mexicana para los judíos. Esto se hace explícitamente en dos detalles de la secuencia. Primero, cuando el abuelo le pregunta al policía, “¿ande hay judíos?”, la respuesta viene inmediatamente: “En la Lagunilla”. Esta afirmación alude a una topografía étnica no oficial en la ciudad, una práctica espacial que excluye a los judíos de los espacios ocupados por la sociedad dominante debido a su “encierro” en la Lagunilla, una especie de “*gueto*” o pequeño distrito inmigrante marginal de la ciudad de México. Schyfter refuerza esta noción de la marginación de los judíos en el segundo detalle de la secuencia, la presentación visual del Sr. Calderón, el compatriota que los “rescata” de la estación. La primera vez que lo vemos, él también ocupa los márgenes del escenario: se encuentra solo, parado junto a una pared al fondo del marco y separado patentemente de los demás. Hay en esta imagen visual una implícita relegación de los judíos a un lugar aparte en términos sociales más amplios. De este modo, Schyfter articula visual y textualmente en su producción del espacio filmico la práctica espacial, social y cultural que resulta en el aislamiento físico de la comunidad judía en México.

Este aislamiento no se presenta sólo en términos físicos en *Novia que te vea*. Ya desde el principio de la película, Schyfter



manipula los códigos de composición de la puesta en escena y el espacio visual para representar y proyectar el imaginario de la sociedad mexicana dominante, y en particular, el lugar que ocupa la religión católica en ello. Esto se ve en la representación de la iglesia, especialmente en la primera imagen que la directora nos presenta de Oshinica. La toma establece el lugar esencial del catolicismo a través de un simbolismo relativamente transparente. Se ve una foto de ella como niña, la última en la serie genealógica que la *voz over* de la narradora adulta nos ofrece de su álbum familiar. En su presentación filmica de la foto, Schyfter obliga a que la mirada de los espectadores contemple la imagen detenidamente. La secuencia empieza como una vista fija de una foto en blanco y negro pegada a una página negra, mientras que la voz narrativa comenta: "Esta soy yo a los siete años. No me parezco en nada a como soy ahora, ¿verdad?". De repente, activada por el sonido en *off* de una cámara invisible, la imagen estática se anima a través de un fundido encadenado en que la foto y el álbum se disuelven, superpuestos por una imagen viva de los personajes y el escenario retratados. La escena se transforma y adquiere cada vez más color natural hasta que el espectador se da cuenta de que está mirando la escena original de la foto desde la perspectiva del fotógrafo. La secuencia termina con la aparición del fotógrafo mismo, entrando en el marco filmico para entregarle la prueba negativa a una de las dos criadas que acompañan a la niña.

Aunque el truco filmico de animar una imagen estática no sea nada novedoso, la imagen presentada en este encuadre es sumamente original y compleja y merece un análisis detallado, dado que su referente constituye uno de los ejes simbólicos de la película. La foto enfoca a tres personas: la niña Oshinica (la narradora) acompañada de dos criadas cuya fisonomía y apariencia indican su herencia indígena. Están colocadas alrededor de un escenario artificial erigido por el fotógrafo en la plaza directamente enfrente de la catedral, edificio cuya arcada se asoma detrás de los personajes y que sirve como un marco visual secundario a las tres cabezas. El escenario fotográfico,

una representación en miniatura de la catedral y la plaza en la cual se encuentran los personajes, ocupa el centro físico del marco filmico y, por ende, constituye el enfoque principal de la foto. De este modo, hay dos catedrales presentadas en la imagen —la versión concreta de piedra monumental que sirve de trasfondo y el facsímil de madera o cartón pintado que domina el primer término. No cabe duda de que la presencia doble de la catedral sirve para significar la fuerza casi aplanadora de la Iglesia católica en la imaginación mexicana, tanto en la realidad concreta (las estructuras arquitectónicas) como en la representación abstracta (la cosmovisión o ideología que implica). Ni tampoco es casual que la primera vez que vemos a la joven protagonista/narradora, ella se encuentre yuxtapuesta con la imagen de la catedral y su doble. Como señala Lefebvre, el espacio social no es un lugar neutro, sino al contrario siempre contiene una carga ideológica, por mínimo que parezca. Además, un sujeto o pertenece al espacio particular y se reconoce como participante en el sitio que ocupa, o se pierde definitivamente en él a través de un proceso de exclusión o marginación (35).

La escena presentada aquí nos recuerda que la Iglesia católica en México, como en toda la América hispánica, ha ocupado históricamente una zona de primacía social y cultural. Es bien sabido que durante la época de colonización latinoamericana, por ejemplo, los conquistadores siempre organizaron el espacio del pueblo fundado a partir de una plaza central alrededor de la cual construyeron los edificios oficiales de la administración colonial y de la cual radiaban las calles principales. El primer edificio que solían levantar era la iglesia: edificio físico a la vez que institución abstracta que presidía no sólo la orientación de los otros edificios, sino también la organización social y política de la nueva colonia. De este modo, se puede decir que la iglesia servía como el centro a la vez real e ideológico de la sociedad que los españoles querían establecer: una sociedad en la que sólo los católicos viejos podían participar y reconocerse porque jurídica y prácticamente se excluía a los no católicos, sobre todo a los

judíos, de los territorios coloniales. Como Schyfter señala en esta imagen, las prácticas espaciales de la época colonial han determinado el carácter nacional y siguen vigentes hoy en día, dado que la iglesia se ha transformado en un espacio representacional de la cultura mexicana dominante.

De este modo, con respecto a la comunidad judía contemporánea, la imagen de la catedral presentada en *Novia que te vea* sirve como un signo patente de su exclusión social. Esta marginación o aislamiento simbólico de la protagonista como judía en la sociedad mexicana se representa en la imagen fotográfica a través de la separación física entre Oshí y las dos criadas. Estas se sitúan detrás de los chapiteles de la catedral artificial a la izquierda del marco, intercaladas entre el escenario del fotógrafo y la catedral verdadera del fondo, mientras que Oshinica se encuentra apartada, a la derecha del marco filmico, enfrente del doble pintado que funciona como un muro entre ella y las otras. La iglesia facsímil del fotógrafo (que como creación artística comunica una representación visual de la ideología católica) aparece como una barrera infranqueable entre la niña y sus compañeras. La colocación de las criadas tiene un valor fuertemente simbólico en cuanto a la presentación del espacio cultural en la película: se insertan definitivamente en la identidad mexicana de una manera a la vez física e ideológica al ocupar el espacio protector entre la iglesia real-concreta y su representación artificial. Ellas se encuentran en un ambiente que les pertenece y al cual pertenecen. En realidad, la imagen forma una concretización visual del constante proceso dialéctico de la producción del espacio tal como lo articula Lefebvre. Al posicionar sus personajes enfrente de la catedral real, Schyfter nos comunica el hecho de que los mexicanos y la mexicanidad son productos del espacio social encarnado en y dominado por el catolicismo. Al mismo tiempo, la posición de las criadas católicas en relación con la iglesia de cartón señala que ellas no sólo son productos, sino que también activamente producen y respaldan el espacio social circundante según los valores que las informan. La joven judía, sin embargo, se encuentra aislada “afuera”,

en los márgenes de la plaza (a la vez real y artificial) de enfrente. No participa en la producción social del espacio dominante; al contrario, es producida por él como algo ajeno, desdeñado.

La directora refuerza la noción que Oshinica ocupa un lugar cultural de marginado u “otro” al darle a la plaza representada en el facsimil la apariencia de un enorme tablero de ajedrez. Gracias a la ilusión generada por la perspectiva fotográfica, parece que la niña está situada sobre los cuadros en blanco y negro que constituyen esta plaza. De esta manera, la toma evoca la imagen de Alicia, la protagonista del libro reconocido de Lewis Carroll, perdida en el país detrás del espejo. Los juegos de perspectiva de la foto contribuyen a esta alusión, porque la joven protagonista y sus dos acompañantes (que recuerdan metafóricamente a las reinas de ajedrez) parecen gigantescas al lado de la reproducción artística de la catedral, relatividad que conjura fuertemente los desconcertantes cambios de estatura de la protagonista de la novela británica. La catedral pintada, por consiguiente, puede interpretarse como un reflejo de la catedral concreta detrás, de modo que la niña parece haber atravesado la frontera entre realidad e ilusión, quedándose claramente al otro lado del espejo. La alusión implícita a *Alicia en el país de las maravillas* en esta escena, sirve para situar a Oshinica, niña judía, en el rol de intrusa o ajena en un mundo cuya referencia central es la Iglesia católica. Por eso, mientras los personajes caminan en dirección a la catedral, la *voz over* de la narradora las acompaña para recapitular en palabras su experiencia de desorientación cultural: “Cuando era niña, los límites eran imprecisos. Nadaba en dos aguas. Muchas veces me persignaba por sí las moscas”. Como en la historia de Alicia, las normas del ambiente en que se encuentra no se aplican a ella y se queda desconcertada y enajenada.

Esta alusión al país de las maravillas, y la percepción por parte de Oshinica de ser ajena a ese ámbito, se refuerzan en la secuencia que sigue inmediatamente, cuando las tres entran en la catedral. Al acercarse al edificio, el enfoque de la cámara cambia de

perspectiva y encuadra la iglesia desde abajo hasta que llena el marco filmico, aumentando así la sensación de dominación católica implícita en las tomas anteriores. Con las dos criadas/reinas-de-ajedrez, la niña judía cruza el umbral y penetra en el mundo desconocido (para ella) del catolicismo. El espacio interior de la iglesia irradia extrañeza e irrealidad: queda a oscuras y los objetos y las personas al fondo están desenfocados. Al mismo tiempo, la directora ilumina de cerca la figura de la niña, haciéndola resaltar entre las sombras para contrastarla con lo casi fantasmal de lo circundante, efecto que sirve para destacarla y señalar su diferencia. Con eso, y en su uso de encuadres relativamente cercanos de media figura y primer plano de Oshi, Schyfter crea un ambiente de encerramiento casi claustrofóbico que parece oprimir a la protagonista. La sensación visual de opresión y exclusión es intensificada a través del diálogo: las dos criadas, mientras se arrodillan frente al altar, intercambian unas palabras breves y abiertamente antisemitas sobre el valor cuestionable de trabajar para judíos (“aunque pagan bien, el dinero no se rinde [*sic*] — no sé por qué”), sin preocuparse por la presencia de Oshinica ni el posible efecto de las palabras.

Los efectos de luz y angulación no son los únicos factores en la elaboración de un espacio que invoca en la protagonista una sensación de opresión y extrañeza; sin embargo, la lobreguez de la catedral es dominada por una representación muy sangrienta de un Cristo torturado y agonizante que la atrae y la horroriza a la vez, inspirando en ella un sentimiento de culpabilidad y vulnerabilidad por ser judía: “¡Qué bárbaros! Mira nomás cómo lo dejaron. ¡Híjuele! Ojalá que nadie se dé cuenta de que yo soy judía”. La palabra “bárbaros” aquí se refiere obviamente a los judíos, que la mitología católica tradicional popular demoniza al considerarlos como los asesinos de Cristo. El comentario de Oshinica en tercera persona revela una patente confusión interior y la agitación que siente al confrontarse con la imagen negativa que se ha proyectado de su pueblo, agitación que la lleva a una autonegación. La niña se acerca al

banco en el cual sus compañeras se arrodillan y le ruega a la criada de la familia: "No le digas a nadie que yo soy judía".<sup>4</sup> La secuencia termina con unas tomas de campo/contracampo que enfocan primero la cara curiosa, contemplativa y hasta dudosa de la niña para luego dar lugar al objeto de su mirada: la estatua de Cristo, con la cara enigmática, sin expresión y casi indiferente bajo su horrorosa corona de espinas y con los ojos cerrados a todo lo circundante. Es significativo que la judía contempla desde abajo la imagen, ángulo que hace eco de la toma exterior de la catedral y subraya su posición de relativa inferioridad o sumisión respecto de la iconografía dominante. Se puede ver, entonces, que la catedral representa para ella un ambiente de inseguridad, rechazo y amenaza, un lugar donde tiene que esconder su verdadera identidad. Por consiguiente, la presencia de Oshí en este espacio propio de la cultura mexicana dominante se presenta filmicamente como una intrusión, hasta una transgresión.

La representación filmica de la práctica exclusivista a la vez social y espacial de la Iglesia católica en México se manifiesta también en la secuencia del festival de Semana Santa en Malinalco al que Oshí y Rifke asisten. No es casual que se trate precisamente de una fiesta de Viernes Santo, día que corresponde a la crucifixión de Cristo (celebración que le recuerda al espectador la estatua agonizante de la catedral) y, según la mitología católica, el momento en el cual los judíos se condenaron eternamente al traicionar al mesías. Por ende, se trata de una celebración que representa simbólicamente la ruptura definitiva entre los cristianos y los judíos, y el comienzo de dos mil años de exclusión, demonización y opresión de éstos. La puesta en escena filmica repite y amplifica el ambiente proyectado en las tomas del interior de la catedral: el efecto de luz fundamental es el claroscuro, que proyecta una sensación de oscuridad sombría. Aunque la celebración tiene lugar en el espacio abierto y público de la plaza central del pueblo, es un sitio que, paradójicamente, evoca encerramiento y preponderancia debido a las arcadas relativamente

bajas que la circundan sostenidas por columnas gruesas y monumentales. Es un espacio claramente contenido, circunscrito por muros que forman una frontera patente entre centro y periferia, "adentro" y "afuera". Los actores de la pieza religiosa (como una extensión viva de la ideología de la Iglesia católica) se han apropiado de y dominan el espacio público de la plaza. La lente de la cámara, que representa aquí el punto de vista de Oshinica como en la escena de la catedral, tiende a enfocar a las figuras principales muy de cerca, y la mayoría de las tomas son encuadres o frontales o desde abajo, especialmente respecto de los jinetes y sus caballos, efecto que subraya lo abrumador de los gestos y la acción. Y, por fin, la música estridente y penetrante que acompaña la escena contribuye a la sensación de malestar frente al ambiente de conminación, y hasta peligro que la protagonista experimenta.

El diálogo que acompaña esta secuencia sirve para enfocar y cuestionar el discurso dominante del catolicismo tradicional que ha producido y que mantiene vigentes los distintos espacios socio-culturales, no sólo en la época representada, sino también en el momento actual. La marginación física de los judíos en el espacio mexicano evidenciada en escenas anteriores se transforma aquí en una exclusión verbal que hace explícito el problema. Al observar el espectáculo, Oshinica le pregunta a una de los espectadores de al lado quiénes son los hombres montados a caballo. La respuesta le inquieta: "Son los judíos que andan buscando a nuestro Señor para matarlo". Consciente otra vez de su vulnerabilidad como en la iglesia, Oshi se recoge visiblemente aturdida y se separa de los circundantes (en una nueva auto-marginación simbólica como en el caso de sus abuelos en la estación de trenes, o como su propia reacción a la estatua de Cristo en la catedral) para reunirse con Rifke y sus amigos. Cuando ella expresa su preocupación ("¡Esa cosa de los judíos a caballo como asesinos! ¡Por eso piensan lo que piensan de los judíos!"), Lalo Saavedra, el novio mestizo-católico de Rifke, le contesta que "Son piezas muy viejas. Cosas medievales que trajeron los españoles. No, no están hablando de ustedes". Como señala Saavedra, la pieza es

antigua: ha sobrevivido más o menos íntacta durante siglos de colonización al repetirse ritualmente cada año sin permitir la posibilidad de variaciones. De este modo, la escena revela la supervivencia e internalización de las prácticas culturales e históricas dominantes que dieron origen a lo que hoy constituye la nacionalidad mexicana.

Las tomas del espectáculo que se insertan entre las diversas partes de esta discusión subrayan la presencia constante y monolítica de la ideología religiosa que domina en la sociedad y que ha creado límites espacio-culturales que no se dejan penetrar por discursos ajenos. Las palabras de Lalo revelan la invisible laguna ideológica entre el grupo dominante representado por él y sus amigos, y un grupo étnico minoritario desvalido de "ustedes, los otros", laguna basada en la noción de una mexicanidad homogénea que rige la estructura social nacional y que rechaza todo lo que no cabe dentro de su imaginario. Queda bien claro en la afirmación aquí que hay un "ellos" (españoles conquistadores que trajeron el catolicismo y su cosmovisión) además de un "ustedes" (los judíos) que no se inscriben en el "nosotros" de la "gran familia mexicana" actual. Rifke rechaza esta aseveración simplista y obviamente ilógica de Saavedra al contestarle: "No hablan de 'ustedes'. Entonces, ¿de quiénes hablan? Todo el antisemitismo empieza con la idea de que los judíos matamos a Cristo". Sus palabras quedan significativamente suspendidas en el silencio que sigue, porque no hay respuesta posible.

Esta escena y la secuencia en la catedral del principio de la película encuentran un contrapunto significativo (y quizás un equilibrio filmico) en dos ocasiones en la película: la noche de camping del grupo de la Shomer y la escena casi al final del *bar mitzvá* que tiene lugar en la sinagoga. La primera, la de la excursión campestre en la que Rifke y Oshnica participan con otros jóvenes judíos, ofrece un contraste implícito a la escena del festival en Malinalco. Aunque no es explícitamente una celebración religiosa, el evento tiene elementos rituales que remontan a historias sagradas que permiten la comparación. Aquí, el discurso hace referencias explícitas



a la liberación de los judíos de su esclavitud en Egipto y el encuentro de la Tierra Prometida: se trata de la cesión de la dirección del grupo de Jacobo a Ari, en una repetición deliberada del momento bíblico en el que Moisés heredó el mando a Joshué. Hay una gran diferencia entre el ambiente cerrado y casi lúgubre del festival de Semana Santa y el escenario de esta secuencia: es puro campo abierto sin muros ni límites impuestos, un espacio casi idílico, totalmente liberado de la noción de centro y periferia. En vez de la oscuridad densa y hasta amenazante que domina la plaza durante Semana Santa, en esta secuencia se presenta un anochecer resplandeciente que se convierte en una noche acogedora y sociable. Además, hay una música folclórica alegre, la cual los jóvenes bailan, y la cámara, la mayoría de las veces, enfoca grupos enteros por medio de encuadres frontales y tomas de campo medio. Así predomina una sensación de igualdad y de solidaridad humana, proyectada por una técnica de incorporación o inclusión filmica. En realidad, el espacio representado (casi desierto con poca vegetación) evoca fuertemente el terreno de Israel, y hay una bandera israelí junto con una bandera mexicana por encima de una pequeña torre de madera erigida como una especie de vigía. Aunque se puede ver claramente que es un espacio marginal en cuanto a la sociedad mexicana en términos generales, es un espacio que los jóvenes judíos han apropiado para sí mismos en el cual pueden sentirse seguros y cómodos. Todo aquí combina para parafrasear visual y simbólicamente las palabras de Jacobo, que el pueblo judío tiene el derecho inalienable a una tierra propia.

La segunda secuencia mencionada arriba viene casi al final de la película y ofrece una clara comparación oblicua con la escena de la catedral del principio. Situada en el presente de la película, se trata de la celebración del *bar mitzvá* del hijo de Rifke. Como en el caso de la excursión del camping, la sinagoga está abierta y llena de luz y así contrasta con el ambiente oscuro y tenebroso de la iglesia católica. El escenario consiste en una sala muy grande con paredes blancas sin decoraciones y hay una sugerencia de ventanas detrás de los personajes. En vez de utilizar tomas de media figura o primer plano

que evocan límites y circunscripción, Schyfter se sirve aquí de tomas de campo medio, estableciendo más distancia entre la lente y su sujeto para comunicar la ilusión de espacio y apertura. De este modo, las escasas figuras fantasmales y desenfocadas de la Iglesia católica ahora son reemplazadas con una extensa comunidad de individuos que la cámara enfoca no sólo como grupo entero, sino también por separado, pasándose lentamente por las filas mientras el niño recita las palabras del rito. Todo aquí sugiere orden, luz y armonía. La cultura dominante penetra el ambiente, sin embargo, en la forma de los padres de Lalo Saavedra, el esposo de Rifke. Mientras observan a su nieto, la madre comenta sobre lo cómico que parece el niño vestido de ropa ceremonial y cantando las palabras tradicionales. El padre le responde, con un tono patentemente despectivo, que es toda consecuencia de la obsesión de Lalo por “lo exótico”. Pero a diferencia de la primera escena en la catedral, la sinagoga aparece como un recinto de inclusión, no sólo para los judíos, sino también para los no-judíos. Los padres Saavedra no son excluidos de la celebración por ser católicos, y la incomodidad que expresan viene a través de su propia actitud y sus prejuicios hacia lo diferente. Por consiguiente, el ambiente de la sinagoga representa un espacio marcado por un espíritu de incorporación, tolerancia y aceptación étnica que no se encuentra en el espacio social dominante del catolicismo.<sup>5</sup>

### **Espacios privados:**

Si los espacios públicos presentados por Schyfter en la película tienden a arreglarse según un binarismo de centro/periferia basado en la oposición católico/judío, los espacios privados o domésticos revelan diferencias más complicadas en cuanto a la tela étnica. Como señala Gastón Bachelard en su *The Poetics of Space*, el espacio nunca puede ser indiferente, y la imagen de la casa en particular es una topografía de nuestro ser íntimo (xxxii). En realidad, el teórico francés la considera una “comunidad de memoria e

imaginación", algo que no sólo consiste en la experiencia diaria vivida en el presente, sino que también retiene la imagen del pasado con sus tradiciones y valores, y hospeda los sueños para el futuro (5). De este modo, según Bachelard, se puede hablar de "escribir" o "leer" una casa o un cuarto como una manifestación de la intimidad psicológica de sus habitantes (14). En *Novia que te vea*, aparecen por lo menos cuatro casas distintas que sirven de trasfondo a la acción, al mismo tiempo que forman una parte integral del valor significativo de las variaciones étnicas. Tres de ellas pertenecen al pasado narrativo: la casa paterna de Oshinica, la de la familia de Rifke, y la casa del diputado Saavedra, padre de Lalo. La cuarta casa, que aparece al principio y al final, es la de Oshinica madura, narradora principal en el presente filmico. Cada casa está presentada de manera que representa un distinto espacio mental, cultural y aun socio-político. Así que, en la presentación de los distintos espacios domésticos, la directora nos revela simultáneamente las distinciones no sólo entre cultura dominante y cultura periférica sino también entre las diferentes experiencias y manifestaciones del judaísmo dentro de la comunidad minoritaria. La puesta en escena de cada secuencia doméstica reproduce las características étnicas asociadas con las distintas familias que constituyen el tema de la película, y contribuyen al significado filmico global.

La primera casa que se presenta en el pasado, la que ocupa la familia Mataraso durante la juventud de Oshinica, representa un espacio cultural patentemente sefardita. Ya desde su aparición inicial, la casa paterna encarna un espacio limitado, encerrado y en la mayor parte oscuro. Todo aquí es sombrío: las paredes están cubiertas de un papel oscuro pintado de flores de colores apagados; los únicos cuadros visibles son antiguas fotos familiares de color sepia y negro, y la niña Oshinica se ve acostada sobre un tapete de color más o menos gris. No hay colores vivos en la decoración, sólo en la ropa de los personajes y los dibujos que la niña produce. En combinación con la iluminación incompleta, el efecto que este escenario proyecta es de penumbra y oscuridad. Al mismo tiempo, Schyfter crea la sensación

de un ambiente reducido, casi claustrofóbico, en su manipulación de las técnicas cinematográficas. La sala representada es relativamente pequeña, y atestada de muebles en apariencia pesados, de madera oscura, que disminuyen el área disponible. En general, no se ve el cuarto entero, sino sólo partes, lo cual contribuye también a la ilusión de espacio reducido y clausura. Esta ilusión se intensifica aún más a través del uso de tomas en su mayoría cercanas de primer plano y media figura que llenan el marco filmico de personajes y objetos y no permiten ver la extensión del cuarto.

Todo esto contribuye a una sensación de encerramiento físico y, por ende, mental. Es significativo que nunca se ve la casa Mataraso desde afuera, ni se percibe lo que queda más allá de sus paredes. Casi no se ve la puerta de entrada hasta el final, cuando Oshi y Rifke huyen de la casa, y la ausencia de umbrales visibles que llevan al exterior contribuye a la noción de un mundo cerrado. Al mismo tiempo, las ventanas no se abren al mundo exterior; al contrario forman una especie de barrera entre el mundo interior y el exterior con sus cortinas. Todo lo que se le presenta al espectador indica aislamiento o reclusión cultural: la mayoría de los objetos reflejan la herencia judía (el candelabro ritual de plata) y una estética turca (la cafetera, los manteles bordados, el tapete oriental y las flores pintadas en las paredes), y en las fotos se ve una preferencia patente por la genealogía familiar. En su adherencia estricta a la reproducción y transmisión de costumbres y valores tradicionales dentro de los límites hogareños, y su falta de interés en lo que queda afuera, la familia demuestra así una práctica espacial de auto-exclusión. Esta exclusividad incluye no sólo a los mexicanos católicos, sino también a los otros grupos judíos como los ashkenazis: cuando la joven le dice a su madre, por ejemplo, que va a celebrar el *shabbat* en casa de los Groman, una de sus amigas le comenta que “esas *idishás* son todas *atavanadas* (locas)... Entre mos [sic] no hay tantas idas y venidas”. Y la madre añade: “Tienen otro modo de vida. Los muestros [sic] cuando quieren una muchachica para casarse no buscan de éstas”. Sarica, la madre de Oshi, ejemplifica encerramiento físico y mental en la película: no sale

nunca de su espacio casero, y pasa su tiempo en actividades puramente domésticas: cose y juega a los naipes con sus amigas sefarditas, prepara y sirve comida, ayuda a su hija a vestirse para salir a bailes donde podrá conocer a posibles candidatos, y le planea la boda. Las conversaciones familiares nunca pasan más allá de los asuntos domésticos: se quedan encerradas en un mundo donde sólo existe el abolengo cultural y su transmisión para el futuro. Las barreras simbólicas y reales representadas por la puesta en escena de la directora señalan un ambiente que existe únicamente en una función de interioridad.

Como se ha visto, el espacio de la casa tal como lo presenta Schyfter es, según las teorías de Bachelard sobre el simbolismo del hogar, una reflexión de nuestro "rincón del mundo" (4) y puede entenderse como "un espacio feliz" (xxxii), un refugio del mundo hostil. Sin embargo, el simbolismo de la casa de los Mataraso aquí también incluye cierto elemento de encarcelamiento.<sup>6</sup> Las paredes y los umbrales, en realidad, tienen una función doble: mientras mantienen a raya todo lo desconocido y ajeno, contribuyen también al aislamiento y sentido de exclusión que los grupos minoritarios padecen, y que imposibilitan su integración al mundo circundante. Por un lado, entonces, la casa de los Mataraso representa un espacio propio, algo producido por ellos que les pertenece, al cual pertenecen, y que refleja su cosmovisión mientras que los protege de posibles amenazas e influencias exteriores. Estar "adentro", según los padres de Oshinica, implica formar parte de una comunidad específica, un pequeño "centro" étnico que ofrece la posibilidad de supervivencia cultural y religiosa frente al poder centrífugo de la cultura dominante (y de otras versiones culturales del judaísmo) que ellos relegan a las zonas de "afuera". De este modo, salir del amparo de la casa paterna significa arriesgar su identidad y herencia comunitarias y étnicas. Pero al mismo tiempo, la casa de la familia sefardita es la encarnación física de un espacio mental y cultural que oprime a la joven protagonista y que le niega la libertad de estudiar pintura y desarrollarse como individuo. Todos sus esfuerzos por salir del

intransigente molde tradicional se encuentran con la incompreensión de sus padres. El poder centripeto implícito en los límites y confines de la casa sefardita familiar busca retener y circunscribirla. En el final, cuando huye de la casa con Rifke, al cruzar el umbral de la puerta está transgrediendo las fronteras, rechazando la estrechez cultural de su familia y el matrimonio arreglado que sólo le ofrece una continuación de las tradiciones que la confinan.

La segunda casa presentada en *Novia que te vea* es la de la familia Groman, un espacio judío ashkenazi que nos ofrece un fuerte contraste con el encerramiento sefardita de los Mataraso. A lo largo de la película, Schyfter establece un contrapunto entre los dos espacios domésticos, alternando las escenas no sólo entre las experiencias personales de las dos protagonistas, sino también entre sus ambientes familiares. Se concentra en particular en las discrepancias entre la cosmovisión étnica de ambos grupos tal como se expresa en su producción del espacio íntimo casero. Si la casa sefardita de la familia de Oshinica representa clausura y encerramiento físico y mental, lo que se nota inmediatamente en la casa Groman es la cualidad abierta y nítida del espacio representado. Las paredes están pintadas de un sólo color sencillo y relativamente claro, hay lugar entre los muebles, y las puertas anchas que dividen el espacio son como arcos que dejan ver el interior de distintos cuartos a la vez. Además, a diferencia de la casa Mataraso, los cuadros aquí no se ven amontonados: hay sólo uno o dos en cada pared, y se separan visiblemente entre sí. De este modo, Schyfter crea la sensación de profundidad o extensión en el espacio. Al mismo tiempo, al servirse de tomas más distantes que encuadran los personajes de figura entera, la directora logra dar una visión más amplia del espacio, e insinúa la totalidad del hogar en vez de simples fragmentos desconectados. Proyecta así una imagen de anchura y apertura en vez de la ilusión de clausura que predomina en la casa sefardita.

Hay que reconocer también que, a diferencia de la casa Mataraso cuyas paredes se presentan como una barrera infranqueable que separa y protege lo interior de lo exterior, los umbrales de la casa

Groman ofrecen más permeabilidad. Ya desde la primera vez que aparece la puerta de entrada, la cámara la enfoca a propósito, dejando que el espectador presencie la entrada y salida de diversos individuos, no sólo los familiares, sino también personajes como Ari y Oshi que son ajenos al círculo familiar inmediato. De hecho, en una ocasión, hay un detalle de la puerta (desde arriba y enfocando sólo la parte de abajo donde se encuentra con el piso) de la puerta abriéndose para dejar entrar dos pies. La toma es sumamente simbólica porque precede una escena en la cual la familia le presenta al padre un regalo, producto de la nueva tecnología moderna: un tocadiscos y un disco de 33 rpm en plástico. Así que, el abrirse de la puerta aquí indica patentemente la aceptación y hasta la acogida familiar de nuevas influencias culturales.<sup>7</sup> La casa ashkenazi también ostenta más ventanas que la casa sefardita: ventanas que, a pesar de las cortinas, logran iluminar todo el espacio interior y hasta se abren al mundo exterior para permitir ver lo que hay afuera. En una de las secuencias iniciales, por ejemplo, la madre de Rifke tira la cortina para contemplar a su hija en la calle abajo y conversar con ella a través de la ventana “abierta”. Por consiguiente, la casa Groman no se ve como un refugio étnico fortalecido que encierra o limita a la familia. El contraste aquí con la casa Mataraso es bien patente, dado que los únicos que comparten el espacio sefardita hasta el final de la película son los que forman parte de la comunidad étnica inmediata: los parientes, las amigas de la madre, el novio de Oshi y su familia. Lo curioso es que no se los ve entrar —en cada escena ya están “dentro” de la casa como señal de que el espacio les pertenece tanto como ellos pertenecen y forman parte del espacio. Y, como ya se ha dicho, es sólo al final en un momento de crisis cuando Oshi y Rifke se escapan, que se ve claramente por primera vez la puerta principal y la entrada del mundo “exterior” en la figura del padre de Rifke que viene a buscar a su hija rebelde.

En general, entonces, el hogar ashkenazi representado aquí simboliza un espacio mucho más abierto que el producido por la familia Mataraso, y ofrece la posibilidad de mayor libertad personal.

Es un sitio bien cosmopolita, lleno de música clásica europea (el disco regalado al padre es de Heifetz) y discusiones políticas sobre el holocausto, la creación del Estado de Israel, el socialismo judeo-ruso y el rol de las culturas minoritarias en un país como México. El arte decorativo en las paredes no consiste en retratos familiares solemnes y sombríos, sino cuadros reconocibles de diversos pintores mexicanos famosos como Diego Rivera, entre otros.<sup>8</sup> La presencia de estos cuadros no es casual porque Schyfter los destaca al enfocarlos varias veces durante las distintas escenas y, en un momento durante la cena de *seder*, Oshí y Rifke comentan uno de ellos (“Es de Vicente Rojo, un pintor nuevo”). Así que, en el espacio ashkenazi hay una indicación de mayor integración a la sociedad dominante, una obvia aceptación de otros valores e ideas. En particular, el énfasis en la pintura mexicana de la época indica el esfuerzo de la familia por adoptar aspectos culturales de la sociedad dominante que los circunda para integrarse mejor. Es importante señalar también que la madre de Rifke, a diferencia de la de Oshí, no se limita al hogar y a las actividades domésticas denominadas “femeninas”, sino que participa directamente en la vida pública y religiosa dentro y fuera del hogar. La vemos en casa, encendiendo las velas rituales del *seder*, y también en espectáculos escolares, en la sinagoga y en la calle con su familia poniendo una guirnalda en la base del monumento del Ángel para conmemorar su salvación del holocausto. No se queda “encerrada” ni física ni mentalmente, ni encierra a su hija, poniéndole obstáculos en su educación y desarrollo personal.

Sin embargo, es preciso reconocer que la casa Groman no es un espacio completamente abierto: como la casa Mataraso, tampoco se la ve desde el exterior y, a pesar de su aparente cosmopolitismo, predomina un ambiente fuertemente judío en las actividades familiares que tienen lugar allí. La primera vez que entramos en ella, somos testigos de una discusión entre Rifke y sus padres, en la cual la niña judía expresa su deseo de tener un “nacimiento” para celebrar la Navidad como sus amigas católicas de la escuela. Cuando sus padres le dicen que los judíos no creen en Jesús, la niña sale corriendo de la



casa gritando: "El niño Dios sí existe". La confrontación termina con la decisión de los padres de mandarla a una escuela judía para evitar futuros conflictos culturales. La casa se presenta así como una especie de campo de batalla entre las influencias de la cultura dominante y la preservación de las tradiciones culturales propias. Por ende, a pesar de su aparente apertura y la franqueabilidad de sus umbrales, todavía tiene ciertos límites culturales precisos que defiende. Es importante señalar que las dos jóvenes están fuera de sus casas cuando desafían abiertamente sus tradiciones culturales: Rifke y su padre están afuera en la calle cuando ésta le confiesa su amor por Lalo, el joven mestizo católico, mientras que Oshi va a la tienda de su padre para indicar su deseo de romper su compromiso con León, el joven médico sefardita. No es casual que la rebelión de las dos muchachas sólo pueda articularse en el mundo público exterior, fuera de los límites físicos y mentales de sus grupos étnicos respectivos: el interior no les ofrece ninguna posibilidad de escoger un futuro alternativo.

El espacio producido y ocupado por la tercera casa en la película, la de los Saavedra, le ofrece al espectador una perspectiva totalmente diferente, no sólo en términos físicos, sino también en términos étnicos y culturales. Si la casa de los Mataraso representa el encerramiento mental y físico de la comunidad judío-sefardita, y la de los Groman indica cierta integración o apertura a lo circundante de la cultura judío-ashkenazi, la de la familia de Lalo representa la culminación de las aspiraciones de la sociedad mexicana dominante: lo mestizo. La primera vista que Schyfter nos concede es del exterior, cuando Lalo y Rifke se acercan: una casa enorme queda rodeada de un jardín extenso como una especie de parque, y está construida por encima de una pequeña colina. Como consecuencia, es un edificio impresionante que, como la iglesia de las primeras secuencias, domina físicamente el espacio de su ambiente al mismo tiempo que se mantiene separado de lo demás. Es muy significativo que es la única casa que se ve desde afuera, y así adquiere una función doble: en ella se combinan lo interior y lo exterior, espacio privado y espacio público. Desde la perspectiva de los "ajenos" (en este caso, la minoría

judía). es un lugar que sólo se ve desde afuera porque representa la cultura identificada fundamentalmente como "mexicana". Rifke, como judía, sólo tiene acceso a este lugar "sagrado" gracias a Lalo que la acompaña y, en un acto sumamente simbólico, los jóvenes "suben" del jardín para llegar. En términos arquitectónicos, el edificio ofrece una perspectiva igualmente interesante y simbólica. Es una estructura bastante ecléctica: hay cierta asimetría moderna y cosmopolita en la forma básica, pero la parte de abajo que sirve de base son muros rústicos de piedras al estilo de la construcción azteca, y está coronada por un friso decorativo estilizado que recuerda mucho los antiguos jeroglíficos precolombinos.<sup>9</sup> De este modo, la casa representa patentemente el sincretismo mexicano: la yuxtaposición mestiza de los valores del mundo occidental contemporáneo con los de las culturas prehispánicas.

El interior también es indicativo del sincretismo y la dominación de la tradición cultural mestiza. Aunque la directora nos presenta solamente el comedor, es obvio que la casa se caracteriza por una sencillez profunda y elegante: las paredes son blancas, el espacio es abierto y hay pocos muebles o decoraciones. La mesa imponente con su mantel de lino, copas de cristal, platos y cafetera de porcelana evidencian no sólo riqueza sino también una valorización de lo occidental, aunque hay ejemplos de cerámica en el aparador que indican cierto mestizaje cultural a la vez. El único cuadro visible es de alcatraces, que recuerdan fuertemente el arte de Diego Rivera, el pintor mexicano mestizo por excelencia, sin ser una representación explícita de su obra. Al mismo tiempo, detrás del padre, hay una ventana que ocupa toda la pared, y por la cual se puede ver el jardín/parque detrás. La ventana funciona como un muro invisible y crea una ilusión de permeabilidad y transparencia, eliminando los límites aparentes entre el interior y el exterior, entre vida privada y vida pública: todo pertenece y forma parte del mismo hogar. La ventana es obviamente el centro focal de las tomas, y es significativo que sea precisamente el padre (patriarca familiar, político y diputado del gobierno) el que está sentado enfrente de ella a la cabecera de la

mesa.<sup>10</sup> De este modo, se encuentra explícita e implícitamente en la frontera entre el jardín de atrás (espacio público) y el comedor de la casa (espacio privado), y ocupa el centro de la imagen filmica. Para la cultura mestiza dominante, entonces, no hay separación entre las tradiciones personales y particulares del hogar y el mundo de afuera, porque ambos espacios son productos de su cosmovisión y sus valores y así, les pertenecen completamente.

Este concepto se manifiesta también como un espacio mental por medio de la discusión que presenciamos durante el almuerzo. El tema gira alrededor de la cuestión de minorías culturales y, en particular, sobre la presencia de los judíos en México. Cuando el periodista expresa sorpresa ante el número relativamente reducido de judíos en el país ("unos 40.000"), le comenta a Rifke que "parecen más porque están en todas partes, pero no se integran". Aunque la conversación en apariencia incluye a Rifke, paradójicamente la excluye al referirse a los judíos como "ellos" o "ustedes". Y cuando Rifke trata de convencerlo de que México no es una cultura homogénea y de que existen varios grupos minoritarios, no sólo indígenas, como los Otomis y los Huicholes, sino también no-indígenas como los judíos, el periodista contesta despectivamente, "ah, eso es diferente". De este modo, el invitado "expulsa" a la comunidad judía de su concepto de "la gran familia mexicana", negándose a aceptarla como una de las diversas minorías que forman parte de la nacionalidad mexicana. La conversación sigue hasta que el padre de Lalo, en su rol de diputado y patriarca, interpone una declaración que pone fin a la discusión sin realmente ofrecer una solución: "jurídicamente, todos son mexicanos". Su opinión revela la actitud dominante: en la superficie, hay un espacio oficial y legal para aceptar tradiciones y culturas inmigrantes heterogéneas, pero, en realidad, la cultura hegemónica no valoriza ni tolera las diferencias que representan. Así, el cristal transparente de la ventana también sirve como símbolo de las fronteras invisibles que la cultura dominante erige para mantenerse separada de los demás.<sup>11</sup> Rifke puede compartir la comida y la discusión, pero por ser judía, nunca va

a pertenecer a este ambiente —su exclusión es sutil pero definitiva. Por ende, no sorprende que, en la escena en la sinagoga antes mencionada, el padre de Lalo después de tantos años de ser su suegro, todavía considera a Rifke algo exótico y “de otra raza”. Jurídicamente la acepta como mexicana, pero en su imaginación ella sigue siendo ajena al espacio cultural nacional.

La última casa de importancia étnica presentada en *Novia que te vea*, la casa de la Oshinica madura, ahora esposa y madre, ocupa no sólo un diferente momento temporal, sino también un diferente espacio cultural. Aunque la directora le concede muy poco espacio filmico, es un sitio de primera importancia para entender el uso del espacio como signifiicante cultural y étnico. Schyfter nos presenta una breve vista interior de este hogar en dos momentos claves, al principio y al final, como un punto referencial. Lo sobresaliente de esta casa es que constituye una nueva práctica espacial: proyecta un lugar y un tiempo física y simbólicamente abiertos que permiten una discusión libre, un análisis crítico y aun una contestación a las tradiciones familiares. En realidad, todo lo que pasa en la película tiene su origen en el diálogo y en los recuerdos de las dos protagonistas articulados en este ámbito, en el momento presente, y así se puede considerar la película entera un producto del espacio mental que este *topos* propio y contemporáneo representa para ellas.

En su casa, Oshinica ha creado un espacio nuevo e individual que es visualmente el opuesto absoluto de la casa sefardita de su madre: ofrece un recinto de luz, apertura y modernidad. Las paredes son de un azul claro y hay ventanas por todas partes con cortinas diáfanas que dejan entrar mucha luz. Cuando al final la cámara sigue a Rifke en su exploración del contenido de la sala, se ve claramente que el espacio interior está totalmente cubierto de cuadros pintados por Oshinica. De este modo, el arte que, en el pasado, su madre trató de desvalorizar, suprimir o prohibir, ahora domina el espacio físico del lugar. Es sumamente simbólico también que estos cuadros representan espacios sin límites: en ellos no hay muros ni edificios sino puros horizontes, playas extensas y mares. Aun los bordes entre

la arena, el cielo y el agua permanecen imprecisos, disolviéndose en texturas y colores mezclados. En uno de ellos, hay una sugerencia de un avión en silueta, lo cual implica un ansia de libertad espiritual y la posibilidad de viajes hacia lo desconocido.<sup>12</sup> Queda patente, entonces, que sus pinturas reflejan sus aspiraciones personales: no hay barreras entre adentro y afuera, no existen centros ni periferias. Todo es abierto, libre, sencillo, potencialidad. Esto se refuerza físicamente en la sala de Oshinica con la presencia de una puerta abierta al mundo circundante —un umbral que no impide, sino más bien facilita el movimiento entre el interior y el exterior. Ya no se queda circunscrita la protagonista a un hogar, producida y dominada por las actitudes familiares y tradicionales. Además, la directora nos señala al final que la joven sefardita ha transgredido patentemente los límites de su tradición étnica y cultural al casarse con Ari, el joven ashkenazi del grupo Shomer en vez de aceptar un matrimonio arreglado con un muchacho de su propia comunidad étnica.

No obstante, el hogar que la directora nos presenta no es un lugar completamente desprovisto de pasado o de tradiciones. La última escena de la película revela una colección de fotos familiares en sepia pegadas a un tablón en una de las esquinas de la sala. Por medio de una toma larga y lenta, la cámara retoma una de las secuencias iniciales de la película y enfoca uno tras otro los retratos que constituyen la geneología familiar de los Mataraso, terminando esta vez con la foto de bodas de Oshi y Ari. Aunque este último indica cierta fusión cultural entre las dos tradiciones judías, la serie genealógica como totalidad señala continuidad, un esfuerzo de preservación de la memoria familiar, si no de todas las tradiciones étnicas. Así que, a pesar de su creación de un espacio propio libre, es obvio que la protagonista no ha abandonado por completo su identidad sefardita. Por un lado, la temática y la realización de sus pinturas ejemplifican su espíritu creativo independiente y revelan un deseo de escoger un camino distinto. Sin embargo, en la presencia de las fotos, se ve que todavía retiene las raigambres y el espíritu de sus

antepasados inmigrantes que sobrevivieron tantos exilios, traslados y desplazamientos.

Este sincretismo que se manifiesta en la producción espacial de su hogar entre pasado y presente, entre el enraizarse en la tradición y el forjar nuevos espacios y prácticas, ofrece cierto paralelo con la experiencia de Rifke. La joven ashkenazi, después de buscar un espacio propio en la cultura dominante dedicándose al estudio de las culturas nativas prehispánicas, se da cuenta de que nunca va a pertenecer, que aun su propio suegro la considera una extranjera “de otra raza”. Ahora le confía a Oshi que ha decidido explorar su propia herencia judía al investigar una comunidad de cripto-judíos sefarditas que llegaron a México en el siglo dieciséis y que después de tantos siglos entre los católicos mexicanos siguen siendo judíos. Como ella misma comenta: “Creía que tenía que elegir entre lo judío y lo demás. Pero no puedes elegir. Te quedas en el limbo. No estás aquí, no estás allá. No estás, punto”. De esta manera, a través de su representación del espacio étnico, Schyfter concluye en su película que hay que ser fiel al pasado y no negar u olvidar su herencia cultural. Pero, al mismo tiempo, tampoco se puede adherir únicamente a una identidad étnica tradicional y rechazar “lo demás”. Hay que aceptarse como producto de ambas realidades para no quedar aislado en un limbo cultural.

### **Conclusión**

Como se ha visto, la dinámica del espacio social, tal como lo analizan y articulan Henri Lefebvre, Foucault y otros teóricos, es un componente clave de la película *Novia que te vea*. La realidad mexicana inscrita en la película de Schyfter es simultáneamente una práctica espacial y un producto, y se ofrece al espectador como un texto para descifrar. La puesta en escena de los diferentes sitios incorporados en el filme sirve para revelar las complejas relaciones sociales entre las distintas comunidades judías del país, y también entre los grupos minoritarios y la sociedad mexicana dominante. Por

un lado, el espacio filmico sirve como una representación visual de la heterogeneidad de la identidad judía: enfoca claramente las diferencias internas inherentes entre el grupo sefardita y la comunidad ashkenazí. De este modo, el espectador entiende que lo judío no es una condición monolítica y absoluta, sino que se compone de distintas tradiciones, actitudes y prácticas espaciales y culturales que llevan a distintos niveles de integración a la identidad nacional. Por otro lado, Schyfter nos revela que el concepto de identidad nacional mexicana tampoco es homogéneo y monolítico. “La gran familia mexicana”, que pretende incluir y homogeneizar a todos los grupos minoritarios al concebirse como una identidad “mestiza”, en realidad ofrece una diversidad étnica y tiene sus grupos marginados —tanto en las minorías nativas como en grupos inmigrantes como los judíos. De este modo, a través de la topografía étnica de distintos centros y periferias que nos presenta en *Novia que te vea*, Schyfter termina cuestionando la construcción de nacionalidad mexicana y, como en las pinturas de Oshinica, busca eliminar los límites existentes y abrirse a nuevos horizontes.

## Notas

<sup>1</sup> Véase David Maciel, “Contemporary Cinema of Mexico”, *New Latin American Cinema: Volume II. Studies of National Cinemas*. Michael T. Martin (ed.), Detroit: Wayne State UP, 1997: 109.

<sup>2</sup> En “Memoria, ‘midrash’ y metamorfosis: en *Novia que te vea* de Guitta Schyfter: Un diálogo textual-visual” (*Chasquí*, 29:1 [May 2000]: 50-63), por ejemplo, analizo los procesos de adaptación que Schyfter utiliza para transformar la novela homónima de Rosa Nissán en espectáculo cinematográfico.

<sup>3</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*: 17.

<sup>4</sup> Hay que señalar también que cuando las dos criadas salen, una anciana medio ciega y de aspecto bastante siniestro toma su lugar en el banco donde Oshi todavía está parada. La imagen de la vieja con su visible deformidad aumenta la sensación de extrañeza evocada por la directora.

<sup>5</sup> Estos no son los únicos casos de espacio público que la película explora, pero desgraciadamente no hay suficiente espacio aquí para examinarlos todos. Todavía quedan por analizar los distintos espacios seculares de la universidad, las calles, el mercado, los restaurantes, los automóviles, etc.

<sup>6</sup> Hay que señalar aquí que Bachelard indica que el hogar también puede representar un espacio hostil pero se limita a hablar de la dimensión positiva o “feliz” de su simbolismo en su análisis (xxxii).

<sup>7</sup> El presente estudio no permite un análisis de otros posibles factores que contribuyen a las diferencias, pero hay que señalar que existe también la posibilidad de que los distintos espacios étnicos representen distintas clases sociales. Los Mataraso tienen una tienda de ropa en la Lagunilla, mientras que los Groman son dueños de una fábrica de tela.

<sup>8</sup> Es significativo que el cuadro de Rivera que se ve en varias ocasiones en la película es su famoso retrato de Emiliano Zapata con un caballo blanco. El cuadro tiene una función doble: representa la esencia de lo mexicano en el siglo veinte (la Revolución mexicana y el liderazgo de Zapata) y la búsqueda de una identidad cultural mestiza (el muralismo). Su presencia en la casa Groman indica un deseo de formar parte de la realidad mexicana.

<sup>9</sup> La casa con su aparente superposición de culturas recuerda una de las primeras veces que Lalo Saavedra aparece en la película. Schyfter nos ofrece una imagen curiosa y sumamente simbólica: el joven mestizo entra en la sala de clase donde Rifke está estudiando la cultura azteca precolombina. Al tomar su lugar frente a la clase para hacer un anuncio, una diapositiva de los códices se proyecta encima de su persona. Así hay una imagen de una cultura indígena superpuesta sobre la figura del hombre mexicano contemporáneo, subrayando visualmente su mestizaje cultural.

<sup>10</sup> Hay que señalar también que esta imagen evoca fuertemente la última cena de Cristo, con el padre en el centro y los otros personajes a ambos lados de él. Refuerza la noción del lugar central de la religión católica en el espacio doméstico de la cultura dominante.

<sup>11</sup> Esta escena hace eco de la toma al principio de la película en la cual la niña Rifke se encuentra mirando una figura de Santa Claus en un escaparate. La imagen es simbólica porque ella se queda separada, "afuera", mirando por la barrera transparente a la cultura mexicana "adentro", a la cual no tiene acceso.

<sup>12</sup> Sería interesante hacer una comparación entre esta imagen en el cuadro pintado por Oshí y las diversas tomas anteriores de carteles en las calles con imágenes de aviones anunciando aerolíneas y viajes.

## Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1964.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Diacritics* 16:1 (Spring 1986): 21-27.
- Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford, UK y Cambridge, EEUU: Basil Blackwell, 1991.
- Mennell, D. Jan. "Memoria, *midrash* y metamórfosis en *Novia que te vea* de Guita Schyfter: un diálogo textual-visual". *Chasqui* 29:1 (mayo 2000): 50-63.
- Novia que te vea*. Guión de Hugo Hiriart. Dir. Guita Schyfter. IMCINE, 1993.
- Sibley, David. *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- Siebers, Tobin, ed. *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. Ann Arbor: University of Michigan, 1994.