

# Tajimara: un cine para la modernidad

Escrito por: Enrique Alberto García Ugalde



## RESUMEN

A mediados del siglo XX en México se dio una renovación en la producción artística. En el ámbito cinematográfico y en el literario, fueron de gran importancia el Nuevo Cine Mexicano y la Generación de Medio Siglo, respectivamente. Ambas manifestaciones estuvieron estrechamente relacionadas: gran parte de los filmes del Nuevo Cine Mexicano estaban basados en las obras literarias de los narradores de la Generación de Medio Siglo, y al mismo tiempo los escritores de este periodo participaron como guionistas en algunas de estas producciones. En este trabajo se aborda en específico la película *Tajimara* de Juan José Gurrola, basada en el cuento del mismo nombre, de Juan García Ponce. Los aspectos tratados son la influencia que tuvo el cine europeo de los sesenta en el filme mexicano, la cuestión de la adaptación de la obra literaria y cómo con este tipo de producciones se buscó una renovación en la industria cinematográfica nacional.

Palabras clave: Nuevo Cine Mexicano, Generación de Medio Siglo, cine europeo, modernidad.

## ABSTRACT

In the mid-twentieth century in Mexico there was renewal in artistic production. In the film industry and in literature, were of great importance the New Mexican Cinema and the Generation of Half Century, respectively. Both expressions were closely related: much of the New Mexican Cinema films were based on literary works of the narrators of the Generation of Half Century, and at the same time, the writers of this period participated as screenwriters. This paper addresses *Tajimara* a film directed by Juan Jose Gurrola and based on the story of the same name, by Juan Garcia Ponce. The aspects covered are the influence of European Cinema of the sixties in the Mexican movie, the question of the adaptation of the literary work and how this type of production sought a renewal of the national film industry.

Keywords: New Mexican Cinema, Generation of Half Century, European Cinema, Modernity.

El cine europeo de los años cincuenta y en especial el de la década de los sesenta, supuso una nueva manera de ver y pensar la realidad. Ambos periodos fueron decisivos para el desarrollo del séptimo arte debido a la plena conciencia por parte de los realizadores de romper con las formas tradicionales que hasta entonces se tenían como el modelo canónico de hacer cine. Los sesenta destacan por el estallido cinematográfico tan diverso y abundante que se produjo en estas latitudes. Son estos los años que ven nacer el genio de Godard, de Truffaut, de Bergman, de Polanski, de Antonioni y de Fellini, por mencionar algunos de los nombres más conocidos. Muchas de las innovaciones técnicas y de montaje creadas en estos años, actualmente las podemos ver en el cine comercial ya como algo común y asimilado completamente por los espectadores, sin embargo en su momento fueron técnicas revolucionarias que marcaron un hito en la historia de este arte.



Tajimara

Con la década de los sesenta se originaría el denominado cine de autor. Esto quiere decir que los filmes serían el producto de la mente particular de cada director, en sus obras cada uno plasmaría su visión particular del mundo. De ahí que en muchas ocasiones con sólo ver el estilo de la película podamos adivinar quién la dirige. En el cine de estos años hay una completa renovación estética y discursiva del lenguaje cinematográfico; el fin común de estas producciones es hacer del espectador un ser pensante y activo en la contemplación de las imágenes en movimiento. Estamos pues, ante el nacimiento del cine moderno.

La enorme influencia que ejerció el cine moderno europeo permeó decisivamente en las producciones fílmicas al otro lado del Atlántico. Los cineastas americanos vieron en el cine procedente de Europa una gran oportunidad para desarrollar también un nuevo cine que captaran el espíritu de la realidad que se vivía en esa época. En el caso específico de México, la apropiación de esta influencia queda reflejada en el llamado cine de aliento o Nuevo Cine Mexicano, también surgido en los años sesenta. Los directores mexicanos adaptaron las innovaciones formales del cine europeo a la cultura e intelectualidad del país.

La vida intelectual mexicana de los años sesenta representa un fructífero periodo para el desarrollo de las distintas manifestaciones artísticas. El cine de esta década se ve enormemente enriquecido gracias a otras artes como la literatura, las artes plásticas y la música[1]. Es por estos años cuando dramaturgos y narradores se embarcan en la tarea de dirigir, escribir guiones y adaptar obras literarias para el nuevo cine. Los intelectuales mexicanos ven en la industria fílmica una vía perfecta para el desarrollo del arte nacional; así, los vínculos entre literatura y cine serán más estrechos que nunca, se da una influencia recíproca entre ambas expresiones.

El Nuevo Cine Mexicano establecerá un fuerte vínculo con la Generación de Medio Siglo. Las obras de escritores como Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes e Inés Arredondo son llevadas a la pantalla grande, donde estos mismos autores participan en la adaptación, e incluso como actores. Tanto el Nuevo Cine Mexicano como la Generación de Medio Siglo son, cada uno en su ámbito, una expresión que revitaliza el mundo de la cultura en México; ambos tienen una marcada influencia de las técnicas vanguardistas europeas que se dieron en cine y literatura. Pero no ya como en el siglo XIX donde se imitaba fielmente el modelo de las obras extranjeras, sino que ahora la influencia europea se adaptaba a las necesidades y realidades de la vida mexicana.

Fruto de la persistencia por crear el nuevo cine mexicano, fue posible el I Concurso de Cine Experimental, realizado entre 1964 y 1965. Las trece películas concursantes quedan como el testimonio de una ruptura dentro de la historia del cine nacional. La mayoría de estas producciones son adaptaciones de obras literarias de los escritores de la Generación de Medio Siglo, por ejemplo: Tarde de agosto, La sunamita y Tajimara son largometrajes basados en cuentos de José Emilio Pacheco, Inés Arredondo y Juan García Ponce, respectivamente. Este último es de especial interés por la marcada influencia e intertextualidad que posee del cine de Truffaut, Godard, Fellini y Antonioni, así como por ser un reflejo de la modernidad social en México.

#### Del libro a la pantalla

Llevar a la pantalla la narrativa de autores como Juan García Ponce supone todo un reto artístico porque la riqueza de su literatura se percibe sobre todo en el carácter descriptivo de los estados interiores de los personajes. Por lo general, la trama de sus cuentos y novelas abordan la temática del amor, el erotismo y las relaciones de pareja, recursos literarios que sirven para que el autor explore la profundidad del alma humana a través de

elementos simbólicos. Como bien dice Octavio Paz: “En todos los cuentos de García Ponce asistimos al gradual desvelamiento de un secreto pero las palabras, al llegar al borde de la revelación, se detienen: el núcleo, la verdad esencial, es lo no dicho.”[2] La importancia del significado implícito en la obra del narrador mexicano resulta un obstáculo inmenso para la adaptación cinematográfica, si el director de cine se atiene únicamente a la trama se vería incapaz de captar el espíritu de la literatura de García Ponce.



### Tajimara

En Tajimara (1965) Juan José Gurrola, el director, logra con maestría ir más allá del simple drama romántico, es decir, de la relación amorosa entre Roberto y Cecilia. Esto sólo pudo hacerse a través del estilo de imagen que el Nuevo Cine Mexicano había incorporado de las cinematografías del Viejo Mundo. La experimentación de los directores europeos trajo la posibilidad de captar en la pantalla el interior de los personajes que el escritor plasma por medio de la escritura. Aunque claro está que en la adaptación cinematográfica el medio para expresar lo que la literatura dice, cambia debido a que son dos manifestaciones artísticas que se rigen por códigos diferentes: “Toda transposición requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer.”[3] Así, todo paso de la literatura al cine tiene que compensar la pérdida de ciertos recursos estilísticos con otros que refuercen o aumenten la significación de la historia. De esta manera las obras filmicas que resultan más interesantes son aquellas que no intentan hacer un calco de la obra base, sino las que reinterpretan el texto.

El cuento de García Ponce es emblemático por la capacidad de hacer plausibles el sentimiento melancólico y revivir la nostalgia de los recuerdos tan vívidos de sus personajes, así como por la imposibilidad de los protagonistas por consumir su amor y el impedimento de revivir los tiempos idílicos de la juventud. La película de Gurrola destaca en la transposición de esos elementos intangibles, acción en apariencia irrealizable pero

que la habilidad del director supo mostrar por medio de imágenes de un alto contenido simbólico.

### Nostalgia de la juventud

La historia de "Tajimara" parte del recuerdo. Roberto, el narrador y protagonista del relato, se remonta a su vida de juventud gracias a un elemento que detona el avance de toda la trama, el reencuentro con Cecilia. Dice el personaje: "En cierto sentido, que ella manejara siempre era casi simbólico. Me había guiado hacia donde ella quería toda mi vida y cuando después de seis meses de no verla se presentó de pronto para invitarme otra vez a Tajimara, no tuve ni siquiera tiempo de pensar en lo que sentía, acepté simplemente, consciente de que jamás sabría si la quería o la odiaba." [4] Todo el primer párrafo del cuento abunda en alusiones al carácter nostálgico que despierta Cecilia en Roberto. Volverse a ver, es para los personajes una puerta al pasado, a desempolvar la mente para descubrir que aún sienten algo el uno por el otro, a pesar de que los rumbos del presente se impongan y dificulten el renacer de su deseo.

El tono melancólico de las descripciones que emplea García Ponce acentúa la imposibilidad de volver a vivir lo que alguna vez fue. Los paisajes desolados por los que viaja la pareja camino a Tajimara son reflejo de la angustia de nunca poder volver a amarse: "Comprendí que era inútil intentar sacarle algo más y me dediqué a mirar la carretera en silencio. Estaba lloviendo y, vistos a través de los cristales empañados, los abetos sacudidos por el viento, las montañas pardas y el cielo gris y deslavado, parecían envueltos en una enorme bolsa de celofán." [5] La visión de Roberto se torna incierta, los tonos grises están en lo que ve por la ventana del auto, pero al mismo tiempo están dentro de él, pues no sabe qué es lo que Cecilia pretende hacer.

A través de la voz en off, el Roberto cinematográfico va contando lo mismo que dice el texto. Este momento se enriquece porque aparte de la narración en off, la pantalla ofrece visualmente la grisura de la que habla el mismo narrador. Inclusive, lo que vemos tiene mayor importancia, el personaje deja de hablar y la narración se efectúa por medio de la cámara. La lluvia constante que difumina la carretera y los automóviles expresa la lejanía de los amantes, a pesar de estar a un lado el uno del otro. "La lluvia toma un carácter simbólico en el que la abundancia de las aguas: "representan la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción." [6] De esta manera es comparable la incertidumbre del personaje con la dualidad del agua, puede significar un

desarrollo de la relación de los enamorados o bien es un augurio del final próximo, como las tempestades que arrasan con lo existente para dar pie a lo nuevo, es decir, el agua intenta barrer con el recuerdo al que se aferra Roberto.

El ojo de la cámara es testigo de los encuentros sexuales entre ambos protagonistas. El sexo es el puente unificador entre el pasado y el presente, Cecilia en un principio se niega a entregarse por completo a Roberto, pero al fin cede para entrar de nuevo en los días de amor del colegio:

—No —dijo ella.

Pero bajó los brazos y se dejó sacar el vestido hasta la cintura y luego levantó las nalgas para que se lo quitara por completo. La acaricié despacio, sintiéndola estremecerse y tirar de mí para que me acercara a ella.

—Entra. Pero salte antes. No quiero que pase nada.[7]

La unión de los cuerpos se da con el fin de acercarse íntimamente a la pasión que los domina, para creer que pueden llegar a estar juntos de nuevo hasta el final, aunque al último no lo logren.

La versión fílmica trata este asunto de forma distinta. El erotismo en la película adolece de la minuciosa descripción de las caricias eróticas de los personajes. En parte por cuestiones de evitar una censura, el acto sexual no se muestra tal cual, sin embargo, ocurre. La cámara nos muestra planos detalle de objetos específicos que simbolizan el encuentro de los cuerpos y cuando ésta los enfoca se ven parciales por el juego con las sombras. Los amantes se pierden en las sombras del oscuro departamento, pero al mismo tiempo se pierden en las sombras de su miedo a volver a estar juntos. En un claro cuadro expresionista, el erotismo tiene lugar en la penumbra. La sombra de Roberto que recae sobre la piel de Cecilia habla de un placer que no se consume del todo. La mujer se evade en pleno coqueteo sexual con su amante reencontrado. En una de esas escenas, Cecilia dice: “No puedo. Yo quiero estar contigo, quiero, pero a veces no siento nada. Es inútil” Y es que los personajes son incapaces de concluir su desenfreno pasional porque ya no son los mismos de antes, quieren ver lo que antes fueron en lo que ahora son.



### Tajimara

#### Las nuevas rutas del cine

Dijo alguna vez el crítico francés Alexander Astruc “Si el escritor escribe con una pluma o un bolígrafo, el director escribe con la cámara”, proclama que se convirtió en un credo para aquellos que dieron inicio al cine de autor. El estilo se convirtió en una materia muy personal para experimentar con las posibilidades de filmación. Así como empezaron a hacerlo los realizadores de Europa, los directores mexicanos trabajaron con esmero en alcanzar una estética que definiera el Nuevo Cine Mexicano; la experimentación en el manejo de la cámara trajo como resultado exploraciones de la imagen nunca antes vistas en la historia del cine nacional.

Es pues evidente la influencia del cine europeo contemporáneo a la época en que se filmaron las películas participantes en el I Concurso de Cine Experimental. Todas las realizaciones tuvieron como fin mostrar una faceta radicalmente nueva en la industria cinematográfica de México: “El concurso intentó contribuir a modificar una situación conformista: la temática y el estilo de la industria fílmica estaban anquilosados y tarde o temprano acarrearían su muerte.”[8] El cine en México se había convertido en un sistema repetitivo que transmitía un mensaje que resultaba ya anacrónico en la intención de reflejar la vida del México urbano y cosmopolita. De ahí que los artistas de la época buscaran un ejemplo a seguir que se adecuara a sus necesidades respecto a lo que querían decir. En específico, Tajimara tiene como base las obras fílmicas de la Nouvelle Vague, como son Sin aliento (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard, Jules y Jim



(Jules et Jim, 1962)[9] de François Truffaut; y del cine de Michelangelo Antonioni, sobre todo de los filmes *La aventura* (*L'avventura*, 1960) y *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962). Es tan evidente la importancia que tuvieron estas obras en la creación artística de Juan José Gurrola, que hasta podemos establecer una relación intertextual entre *Tajimara* y las películas mencionadas.

Desde la toma inicial, la película de Gurrola deja muy claro que el espectador está ante un arte renovado. La cámara, en un plano detalle simbólico, apunta hacia un flujo de lluvia que se desliza por una ventana y poco a poco van apareciendo los créditos iniciales. La secuencia se acompaña de una música hipnótica que da un realce a lo que vemos en pantalla. A partir de ese enigmático comienzo, los planos detalle y la contemplación de objetos serán constantes en el desarrollo de la trama. Ya no se trata de una mera traslación fiel al texto base, sino que se busca sacarle el mayor provecho a la narrativa de García Ponce. Lo “no dicho” en el cuento, se intenta llenar con la aparición de imágenes que crean un ambiente para el espectador, es decir, que el director interpreta el relato y busca aportar elementos que enriquezcan la obra. Esto lo hace por medio de la música; las artes plásticas (dos de los personajes son pintores); el juego con las luces y las sombras; etcétera.



Sin aliento (Jean-Luc Godard, 1960)

El primer conflicto de la historia es el reencuentro entre Roberto y Cecilia. Lejos de mostrarlo como un sentimiento melodramático (tal como era la costumbre del cine mexicano anterior), el encuentro de los amantes carece de todo sentimiento, los dos se comportan con indiferencia. Esto se acentúa por la forma que elige Gurrola para plantear

el conflicto inicial, en clara alusión a la película Sin aliento, pues Godard también presenta la problemática de su trama policíaca sin ningún atisbo de emoción dirigida. La narración en ambas películas se fractura y los sucesos se dan con una rapidez inusitada que en apariencia le restan importancia a esos actos que irónicamente son los que propician el avance de la historia. Las elipsis desde el inicio de las dos películas desconciertan al espectador, con ello intentan decirle que su participación en la construcción de la historia es crucial, abogan por un receptor que preste atención a todo aquello que la cámara le pone ante los ojos.

La despersonalización y la incomunicación de la era moderna que también aborda la película son características tomadas de los dos filmes de Antonioni antes mencionados. La barrera que se interpone entre el deseo de la pareja protagonista es producto de la era industrial. Las sociedades urbanas tan aceleradas y avanzadas en materia de innovación tecnológica van relegando poco a poco los sentimientos humanos y naturales de la gente, incomunicándolos entre su misma especie.[10] Fue ésta una de las ideas que Antonioni quiso plasmar en gran parte de su filmografía y que Gurrola toma para ejemplificar la distancia entre los amantes y entre la dicotomía pasado y presente. La cámara en Tajimara, se aproxima en primeros planos a la visión interior de los rostros de cada actor, algo que también Ingmar Bergman trabajaba con suma maestría, para hacer hincapié en la mirada perdida de los amantes. Así también es trabajada la expresión facial en los primeros planos del rostro de Monica Vitti en La aventura y El eclipse, oscilando entre la soledad y el deseo romántico. Tanto en Tajimara como en estas producciones italianas, existe la sensación de que nada ocurre, sin embargo el significado está implícito en la mirada de la cámara hacia los paisajes desolados de las ciudades y del alma humana.



Monica Vitti en La aventura (Michelangelo Antonioni, 1960)

En las fiestas que organizan Julia y Carlos en la casa de Tajimara se aprecia igualmente el hastío de la realidad (concepto estético de Antonioni) que sienten los personajes. Hay un acentuado nihilismo en el carácter de los personajes que buscan un escape del tedio alterando la mente con el uso de drogas y alcohol, y los bailes catárticos en Tajimara, mientras que en *La aventura* es por medio de la búsqueda de encuentros de sexo casual, con la emoción que suscita para los personajes la posibilidad de ser descubiertos. Federico Fellini en *La dolce vita* (1960) y *8½* (1963) aborda también la futilidad de la vida intelectual y bohemia de su época. Estos dos autores serían de una importancia capital para la visión que quiso dar Gurrola de la vida que llevan los intelectuales, bohemios y artistas de la cultura moderna. En su película incluso aparecen figuras del ámbito artístico mexicano como el propio Juan García Ponce, su hermano Fernando García Ponce, Carlos Monsiváis, Manuel Felguérez, Tomás Segovia, entre otros. Como ya antes mencionaba, el cine se vale de elementos que ayudan a crear el ambiente que quiere plasmar el director: el jazz y las pinturas abstractas de Felguérez y García Ponce van acorde con el sentimiento moderno que se busca representar, pues son estilos propios de los nuevos tiempos. Este recurso estético viene de ese cine tan cosmopolita de Federico Fellini. Gurrola hace un guiño al maestro italiano, incluyendo un personaje que alude a la Gloria Morin de *8½*, que en *Tajimara* es la enigmática muchacha de negro que baila con Carlos.



Jules y Jim (François Truffaut, 1962)

La forma de narrar que utiliza Gurrola, la voz en off, es un recurso que François Truffaut explotó con asombrosos resultados en Jules y Jim. Ya no es la clásica narración fuera de cuadro que aparecía en las películas tradicionales, donde lo que cuenta el narrador se corresponde con lo que acontece en pantalla. Truffaut da una vuelta de tuerca a este elemento, poniendo a un narrador que miente acerca de lo que vemos. El director de Tajimara se vale de la innovación del realizador francés para adaptar el carácter poco confiable de la voz de Roberto, que García Ponce maneja como parte sustancial del relato. Tanto en la película como en el cuento es emblemática la frase del personaje que dice “Pero esta no es la historia que quiero contar. La otra, la de Julia y Carlos, significa realmente algo,”[11] contrariamente a las palabras que emite Roberto la historia que en verdad cuenta es la de él y Cecilia. Aparte de los recursos formales que toma Gurrola de Truffaut, está la historia. Jules y Jim es también el relato de un amor impedido ya que parte de un triángulo amoroso, compuesto por Jules, Jim y Catherine; y en Tajimara por Roberto, Cecilia y Guillermo. Así, el amor turbulento que ideó García Ponce tiene su realización en la adaptación cinematográfica en el estilo moderno de la Nouvelle Vague.

El México moderno

Los sucesos de Tajimara[12] acontecen en un espacio y en un tiempo indeterminados (en el cuento se especifica un poco más, pero de igual manera se le quiere dar un carácter ambiguo a los lugares geográficos e históricos). No hay referencias que sitúen la película en una realidad delimitada. Pero como en el cine es muy difícil poder ocultar la atemporalidad, ya que la imagen connota muchos significados, Gurrola decidió explotar este elemento de manera inversa al cuento. Mientras que García Ponce proporciona la menor cantidad de datos posible, Gurrola retrata la vida social de los integrantes de la cultura del México moderno y de varios aspectos que ayudaron a construirla, por ejemplo: la liberación femenina.

Al igual que los escritores de la Generación de medio siglo, el nuevo cine mexicano captó los cambios que se estaban dando en la vida urbana:

Por lo que se refiere a la vida cultura durante este periodo, el país atravesó por una serie de cambios y transformaciones no menos significativos que los ocurridos en los ámbitos económico y político. Ante todo, la década de los cuarenta constituyó el paso de una cultura eminentemente rural a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita. El interés que había despertado la gesta revolucionaria y los temas de índole social en las distintas esferas artísticas [...] comenzaba ya un declive que resultaría definitivo.[13]

Uno de esos cambios radicales fue la liberación femenina. En la vida social tuvo sus antecedentes en 1952, cuando se instauró que las mujeres también podían ejercer su derecho al voto. Y ya en la vida cultural, los escritores optaron por tomar como protagonistas a mujeres que ejercían su sexualidad sin tapujos, aspecto que Juan García Ponce y José Emilio Pacheco se interesaron por incluir en su obra. El relato "Aqueronte" y la novela corta Las batallas en el desierto, ambos de Pacheco, son ejemplos decisivos de esas mujeres liberadas. En el primero aparece una muchacha que toma la iniciativa en mostrar interés por un hombre; y en la novela, la mamá de Jim es el arquetipo de la madre joven que ya no se preocupa por las opiniones de quienes encabezan la moral cerrada de la antigua sociedad mexicana. García Ponce hace lo mismo, pero él se centra en el aspecto erótico como medio para llegar a la emancipación femenina: "Tajimara", El gato, los cuentos de Figuraciones y la vasta Crónica de la intervención, tienen como protagonistas a muchachas independientes y seguras, que hasta someten a los personajes masculinos. En "Tajimara" Cecilia manipula y juega con Roberto a su antojo,[14] consciente de que él la desea, ella se aprovecha de esa situación para divertirse, y cuando los encuentros sexuales se dan es porque Cecilia lo permite, la mujer ya es capaz de decidir su destino. Un claro ejemplo, el final: Cecilia se va y deja a Roberto deseándola y recordándola.

Julia es otra mujer que no se preocupa por los valores morales de la época. Su boda tiene un sabor falso que en la película se hace evidente cuando su prometido le dice que dentro de poco tiempo estarán casados, no obstante a ella eso no parece interesarle porque sigue enamorada de su hermano, desea volver con él: “Julia miraba a Carlos y en sus ojos había amor antiguo y odio. De pronto él descubrió su mirada y sacó a bailar a la muchacha de negro.”[15] Julia es también una mujer independiente a la que no le importa ser parte de una relación incestuosa con Carlos. No obstante, por la fuerte carga moral y ética que conlleva el amor entre hermanos, al final se casa con su novio. El incesto connota el carácter valiente de Julia, abiertamente se besa con su hermano, a pesar de que al final termine regresando a la tradición de los valores antiguos.

Las dos Tajimaras, la de Juan García Ponce y la de Juan José Gurrola quedan como documentos de una etapa decisiva en el devenir de la cultura en México y en América Latina. El Nuevo Cine Mexicano y la Generación de Medio Siglo plantearon una ruptura con respecto a la tradición artística del país. El arte durante este periodo del siglo XX funcionó como un gran flujo dinámico de ideas. Este dinamismo enriqueció inusitadamente las obras de los autores mexicanos gracias a la mezcla y cooperación de las diversas manifestaciones artísticas, al igual que por la apropiación de las ideas venidas de Europa.

Si bien actualmente el I Concurso de Cine Experimental y el Nuevo Cine Mexicano en general han quedado a la deriva, fueron de vital importancia para el desarrollo de la industria cinematográfica nacional. El cine de aliento inyectó una fuerte dosis de vitalidad y renovación a ese sistema en decadencia que ya nada tenía que decir, así como lo fue el cine europeo en sus latitudes, el cual tanta influencia ejerció en las obras de los directores mexicanos. Con respecto al cine de Europa de los sesenta es significativo lo que dice Domènec Font: “el cine moderno creó espectadores. Por más que el gran público ignorara las películas de Godard, Antonioni o Straub [...], no es el árbitro que dimensiona la importancia de la modernidad”[16] que igualmente es aplicable al cine mexicano contemporáneo a esa época. Las formas de contar una historia que hasta ese entonces se tenían, se repensaron en el cine moderno dando origen a obras de arte monumentales en cuanto a innovaciones formales. Sólo era posible captar la realidad caótica del momento ampliando los límites del cine.

## CITAS Y NOTAS

[1] El cine es un arte global, es decir, que toma rasgos propios de otras artes. Esto funciona para cualquier obra fílmica, sin embargo hago especial hincapié en esta cuestión debido que en el cine de los años sesenta la influencia de las otras artes es más notable que nunca, al igual que la incursión de escritores, músicos y pintores en la realización de las películas.

[2] Octavio Paz, "Encuentros de Juan García Ponce", en Obras completas (T. IV), México, D.F., FCE, 1994, pág. 380.

[3] Sergio Wolf, Cine/Literatura. Ritos de pasaje, Buenos Aires, Paidós, 2001, pág. 30.

[4] Juan García Ponce, "Tajimara", en La noche, México, D.F., Era, 1965, pág. 45.

[5] *Ibíd.* pág. 45.

[6] Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1986, pág. 52.

[7] Juan García Ponce, *op. cit.*, pág. 52

[8] "Sentido y balance del concurso", en Emilio García Riera, Historia documental del cine mexicano (T. 12. 1964-1965), Guadalajara, U. de G. /CONACULTA/Gobierno de Jalisco. Secretaria de Cultura/IMCINE, 1994, pág. 154.

[9] Jules y Jim fue una película decisiva en estos años. Su influencia es aún más palpable en Las dos Elenas (1965) de José Luis Ibáñez, otra obra perteneciente al Nuevo Cine Mexicano y basada en el relato homónimo de Carlos Fuentes.

Los jóvenes mexicanos ven en el *ménage à trois* de la obra maestra de Truffaut una forma de vida moderna; la rebelde protagonista del cortometraje de Ibáñez se convierte en la Catherine mexicana pues también está relacionada sentimentalmente con dos hombres a la vez. Aparte de la similitud en la trama, la estética de la Nouvelle Vague es



parte esencial de esta obra, e incluso el director hace una referencia directa a la película francesa mostrando en pantalla el cartel de Jules y Jim que se exhibe en un cine-club.

[10] El cine ya venía vaticinando desde la década de los sesenta la despersonalización tan marcada en la actualidad. Ahora es más patente que nunca la alienación, producto de las civilizaciones aceleradas que no dejan tiempo para las relaciones interpersonales, aspecto innato del ser humano.

[11] Juan García Ponce, op. cit., pág. 52.

[12] Tajimara es un lugar que inventa el propio García Ponce para acentuar el carácter difuminado del lugar, así como simbolizar que es un lugar imaginario que vive gracias a los recuerdos.

[13] Armando Pereira, La generación de medio siglo. Un momento de transición de la cultura mexicana (en línea), México, D.F., UNAM, 2008, [Consultado el 30 de octubre de 2012], en: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/edigit/genuevsiglo2/inicio.html>

[14] Véase, cita núm. 5.

[15] Juan García Ponce, op. cit., pág. 63.

[16] Domènec Font, Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 15.

## BIBLIOGRAFÍA

CHEVALIER, Jean, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1986

FONT, Domènec, Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980, Barcelona, Paidós, 2002

GARCÍA RIERA, Emilio, Historia documental del cine mexicano (T. 12. 1964-1965), Guadalajara, U. de G. /CONACULTA/Gobierno de Jalisco. Secretaria de Cultura/IMCINE, 1994

GARCÍA PONCE, Juan, "Tajimara", en La noche, México, D.F., Era, 1965

PAZ, Octavio, "Encuentros de Juan García Ponce", en Obras completas (T. IV), México, D.F., FCE, 1994

PEREIRA, Armando, La generación de medio siglo. Un momento de transición de la cultura mexicana (en línea), México D.F., UNAM, 2008, [Consultado el 30 de octubre de 2012], en: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/edigit/genuevsiglo2/inicio.html>

WOLF, Sergio, Cine/Literatura. Ritos de pasaje, Buenos Aires, Paidós, 2001

#### PELÍCULAS CITADAS

ANTONIONI, Michelangelo, El eclipse (L'eclisse), Italia, 1962, 126 min.

\_\_\_\_\_, La aventura (L'avventura), Italia, 1960, 145 min.

FELLINI, Federico, 8½, Italia, 1963, 138 min.

\_\_\_\_\_, La dolce vita, Italia, 1960, 174 min.

GODARD, Jean-Luc, Sin aliento (À bout de souffle), Francia, 1960, 90 min.

GURROLA, Juan José, Tajimara, México, 1965, 45 min.

IBÁÑEZ, José Luis, Las dos Elenas, México, 1965, 22 min.

TRUFFAUT, François, Jules y Jim (Jules et Jim), Francia, 1962, 104 min.