



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

“BREVE ANÁLISIS DEL CUENTO Y MEDIOMETRAJE ‘TAJIMARA’, DE JUAN GARCÍA PONCE, CON ALGUNAS HERRAMIENTAS DE LA LITERATURA Y EL CINE”

T E S I S

QUE PARA OBTENER AL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS

HISPÁNICAS PRESENTA EL ALUMNO:

EDUARDO RODRÍGUEZ TORRES



DIRECTORA DE TESIS:

DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE DE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi abuelo, Encarnación Rodríguez Orta, de mi querido profesor, Huberto Batis, de DBMQ y de Tere Villa (quien trascendió mientras esta tesis se corregía). A ellos los llevo y llevaré siempre en mi memoria.

A mis padres, el principal pilar, por tantos y tantos dolores de cabeza que les he dado. También, a mis hermanos.

A Rosamaría, se lo digo en privado.

A mis amigos, cada quien sabe su parte y su nombre.

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, muestro profunda gratitud a mis padres: Lucina Torres Cortés y Javier Rodríguez López. Agradezco a la viuda de Huberto Batis: Patricia González, quien conoció a Juan García Ponce a inicios de la década de los 90 y cuyos consejos sirvieron para esta tesis.

Quizá la generación 2012 de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM fue el último resplandor de una supernova que se apaga, con profesores de la talla de Fulvia Colombo Airoldi (†), José Antonio Gallo, Ana María Maqueo, Huberto Batis (†), Beatriz Espejo, Fede Álvarez (†), Dolores Bravo, Juan Coronado (†), Aurelio González (†) y Lilian Camacho Morfín, por mencionar algunos. Es así como este trabajo constituye gratitud hacia ellos, su enseñanza y pasión de una época.

ÍNDICE

Introducción.....	1
I. TRAS LAS PISTAS DE “TAJIMARA”	
I.1 Les presento a Juan García Ponce.....	9
I.2 Breve contexto artístico de Juan García Ponce y su generación.....	10
I.3 Breve análisis del tiempo en “Tajimara”	12
I.4 Las herramientas de Paul Ricoeur aplicadas para el análisis de “Tajimara”	14
I.4.1 Tensión-distensión / comentario-narración y su heterogeneidad en el cuento.....	14
I.4.2 Breve identificación y análisis del tiempo en una “escena monumental”.....	18
I.5 El río subterráneo de “Tajimara”.....	21
II. EL EROTISMO DE JUAN GARCÍA PONCE, UN EROTISMO MEXICANO MADURO	
II.1 El erotismo de Georges Bataille aplicado a “Tajimara”.....	24
II.1.1 Prohibición y transgresión en “Tajimara”.....	26
II.1.2 La inversión del erotismo en “Tajimara”.....	32
II.2 El incesto como transgresión temática. Dos enfoques diferentes.....	34
II.2.1 Claude Lévi-Strauss y Herbert Marcuse, sus coincidencias sobre el incesto.....	34
II.2.2 El incesto como estructura y símbolo en “Tajimara”.....	37
II.3 “Tajimara” desde Pierre Klossowski.....	39
II.3.1 El tercero.....	40

II.3.2 El voyerismo	43
II.3.3 “Tajimara”, un cuento voyerista	45
III. “TAJIMARA” Y SU ADAPTACIÓN	
III.1 Asombro y alquimia	50
III.1.1 Sucinto recordatorio de las adaptaciones del cine mexicano	51
III.1.2 Algunas adaptaciones destacables	52
III.1.3 Adaptación, según Sánchez Noriega	54
III.1.3.1 Cercanía de la adaptación con la obra literaria y la voz fuera de cuadro	55
III.1.3.2 Supresión de episodios líricos y eróticos presentes en el texto	58
III.2 El tumultuoso año 1965, no sólo para Juan García Ponce	62
III.2.1 El Primer Concurso de Cine Experimental de 1965	65
III.3 Cuestiones cinematográficas en “Tajimara”	67
III.3.1 Construcción y ocupación del espacio	67
III.3.2 El reparto: un asunto de ingenio	73
III.3.3 La risa batailleana	79
III.3.4 El símbolo de la ventana, influencia de Juan García Ponce	82
III.3.5 El apoyo de las herramientas de Paul Ricoeur para el análisis del filme	86
Conclusiones	90

Introducción

Además, cada vez me producía mayor depresión la salida del cine al sol,
tener que maldecir con los ojos cerrados por el fin de la película.

¡Qué viva la música!

ANDRÉS CAICEDO

En 1965 Juan José Gurrola y Juan Ibáñez llevaron a la pantalla *Los bienamados* (dos medimetrojes de sesenta minutos cada uno) basado en dos narraciones: “Tajimara” de Juan García Ponce (1932-2003) y “Un alma pura” de Carlos Fuentes (1928-2012), *opera prima* de ambos directores. Ibáñez rodaría dos años después *Los Caiñanes* que marcó un antes y un después en el cine nacional (el nombre del filme inspirará e influirá en el grupo rockero que aparecerá décadas posteriores, bajo las figuras de Saúl Hernández y Alejandro Marcovich). Las adaptaciones abordan conflictos existenciales de los personajes, el concepto que se tenía acerca del amor (para la época en que se produjo, tanto literaria, como cinematográficamente), al artista como ente, así como esa liberación sexual ya visible a inicios de los 60, llevada al límite en las siguientes décadas, y precisamente se presenta en un periodo trascendental para la consolidación del cine y la televisión. Y es que durante los dos sexenios previos (el alemanista y el de Adolfo Ruiz Cortines) fue progresiva la masiva difusión de dichos medios audiovisuales que desplazó paulatinamente a la radio y a la prensa

escrita, de tal manera que para cuando se estrenó el filme que analizaré, en 1965, ya el cine y la televisión habían generado en el público una nueva manera de contemplar la existencia.

En cuanto a la justificación de la presente investigación, al revisar en el sistema de tesis de la UNAM el número de trabajos que giran en torno a Juan García Ponce, nos percataremos que no son suficientes. Todos estos se enfocan en el erotismo, el papel de la mujer o las tendencias pictóricas en su obra, principalmente. No se aborda el medimetraje de Juan José Gurrola, tampoco cuestiones de adaptación, técnicas cinematográficas ni mucho menos la simbiosis resultante entre cine y literatura. A mi ver, no es porque Juan García Ponce esté olvidado, por supuesto que no, quizá se deba a lo “escandaloso” de sus textos. Críticos de la talla de Huberto Batis, Juan Vicente Melo, Hernán Lara Zavala, escritores de la misma generación, como Salvador Elizondo, Inés Arredondo y José de la Colina lo catalogan como un autor importante e indispensable de la literatura del siglo XX en México. En su obra llama la atención el ensimismamiento y la reflexión del individuo como ser social y político que ejerce esa libertad, desde lo psicológico hasta lo sexual; de ahí le adjudico los extensos diálogos que profundizan en la identidad y los conflictos psicológicos de los personajes.

Antes de adentrarnos más, considero indispensable mencionar la génesis, desde su simiente, del presente trabajo. Para 2013 debido al (trans)curso de la carrera fue necesario inscribir Teoría Literaria III, impartida por Huberto Batis. Asombraron sus permanentes referencias a integrantes de la Generación de la Casa del Lago, como él la denominaba, y en general de la literatura mexicana. Se refería a Juan García Ponce como un poeta, no del verso, pero sí de la prosa, lo cual despertó la curiosidad que llevó a descubrir *El gato, Inmaculada o los placeres de la inocencia, Desconsideraciones*, o cuentos como “El café”, “Cariátides”, “Rito”, “Enigma”, “Retrato”, hasta elegir, finalmente, “Tajimara” por su calidad literaria y

sus saltos temporales. No sobra decirlo, a él se dedica este esfuerzo. De tal manera que se constituyó un núcleo en el que cada miembro aportó desde su área: Gurrola desde el teatro, el cine y hasta comerciales televisivos, Huberto Batis desde la crítica, Inés Arredondo con su erotismo femenino, Juan Vicente Melo con la dirección de la Casa del Lago.

La novelística de la Revolución fue un paradigma efectivo hasta antes de mitad de siglo, en esa medida se desgastaron, tanto la temática, como la técnica y la innovación de la narrativa; la obra se subordinó a la política. Bajo este contexto se considera trascendental la revitalización de la Generación de la Casa del Lago. Esta pérdida de vitalidad e innovaciones se derivan por “un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista”¹, por lo cual se vislumbra un sismo en las artes, en Latinoamérica. Concretamente, en el caso de México, era evidente la obsolescencia de obras, figuras y estilos que emergieron durante y después de este proceso histórico armado. Implícitamente, en una entrevista el mismo Juan García Ponce toca el tema: “a mí no me interesa expresar el mundo de Latinoamérica ni me interesa ninguna de esas tonterías”². No hay duda de este hastío, cierta monotonía, por repetir contextos y problemáticas de las anteriores décadas. Al arribar los años sesenta hay un giro de 180 grados hacia el individuo, el entorno pasa a segundo término, el contexto rural a un tercero, para enfocar al sujeto, su imaginación, su psicología y sus conflictos mentales, lo cual impulsa una nueva narrativa, ahora sí, concentrada en el atrevimiento de nuevos enfoques en la trama, la estructura y el lenguaje diegético. Parafraseo a Huberto Batís, fiel testigo por pertenecer a esta generación: los escritores de la Casa del

¹ Ángel RAMA, “Literatura y cultura” en *Transculturación narrativa en América*, p. 25.

² Carolina CALDERÓN, “Una entrevista a Juan García Ponce (Septiembre 7, 1977)” en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p.28.

Lago se negaron a ser etiquetados como rulfianos o arreolianos, por mucho que veneraran a sus influencias literarias³.

A la postre, es necesario abordar un descubrimiento incidental, que no forma parte del corpus ni del tema medular de la tesis, acerca de la originalidad del título del cuento, “Tajimara”, pues en todo el material bibliográfico no se rastreó referencia alguna. Existe la conjetura de que el origen del vocablo “Tajimara” fue una recreación fonética de “Cuajimalpa”⁴, que es un sonido muy próximo:

Cuajimalpa —————> Tajimalpa —————> Tajimala —————> Tajimara

La mayor parte de críticos e investigadores catalogaban el origen de la palabra como imaginaria y ubicaban a “Tajimara”, dadas las referencias, “que bien podrías ser Tepoztlán o el Desierto de los Leones”⁵. No obstante, el lugar se supedita a segundo plano, pues adquiere connotaciones fantásticas, de manera similar al Cómala de Juan Rulfo o al condado de Yoknapatawpha de William Faulkner.

Ahora exponemos los objetivos y la hipótesis. Nuestro objetivo principal fue analizar la adaptación, la interpretación de los personajes, el texto y sus soportes teóricos para demostrar que está presente el estilo de Juan García Ponce (erotismo y el símbolo de la ventana) y comprobar que él influyó en la adaptación del cuento al mediometrage, que no

³ Huberto BATÍS, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, p. 58.

⁴ Al examinar brevemente con el Alfabeto Fonético Internacional, el vocablo se origina con una oclusiva dental sorda, /t/, que sustituyó a otro fonema de misma naturaleza, pero velar, /k/, en el topónimo real de la alcaldía. También cae la vocal posterior cerrada, /u/, inmediata a esta consonante. Hubo conservación del sonido fricativo velar sordo /x/, de la nasal bilabial /m/, así como de las vocales abierta /a/ y de la anterior cerrada, /i/. En el penúltimo y antepenúltimo fonemas acontece, primero, una pérdida del sonido oclusivo bilabial sordo, /p/, posteriormente, una asimilación del fonema alveolar lateral, /l/, al alveolar vibrante simple, /ʎ/.

⁵ Hernán Lara Zavala, “Juan García Ponce: autobiografía desde el cuento erótico” en *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p.202.

sólo estuvo presente en el plató como testigo estático. De ahí que deriven los objetivos específicos:

- Demostrar que las innovaciones cinematográficas se originan a raíz de la narración de Juan García Ponce.
- Comprobar que el erotismo de Juan García Ponce deriva, aunque modificado y con aportaciones propias, de algunos aspectos de los principales postulados de Georges Bataille, Pierre Klossowski y Herbert Marcuse.
- Comprobar que a partir de la adaptación de “Tajimara”, de Juan García Ponce, se innova en el discurso cinematográfico.
- Confirmar que el símbolo de la ventana refuerza el concepto del voyeur.

Bajo la siguiente hipótesis: el cuento “Tajimara”, dada su estructura, permite cierta innovación en el lenguaje cinematográfico presente en su adaptación: el uso de algunos símbolos recurrentes en la narrativa de Juan García Ponce, como la ventana, el agua o una temática constante del amor irrealizado, además de otros elementos del cine empleados de manera original: el plano, la construcción de una narratividad fílmica; sin contar un tipo de erotismo influenciado por Georges Bataille y Pierre Klossowski y, en un menor grado, por Herbert Marcuse, así como el concepto del incesto citado por Claude Lévi-Strauss.

Hablemos de la disposición. La presente tesis se dividió en tres partes; la primera y segunda se enfoca en desarrollar un marco teórico y crítico lo suficientemente sólido como para tramar dos hilos, independientes, complejos de por sí, con la finalidad de que se perciba la complementariedad entre cine y literatura.

El primer capítulo “Tras las pistas de Tajimara” se concentra en brindar un análisis en el cual intervienen un poco de historia de la Generación de la Casa del Lago. En “El erotismo de Juan García Ponce, un erotismo mexicano maduro” se empleó una parte de la hermenéutica con el juego de los tiempos planteado por el filósofo francés Paul Ricoeur, así como un fundamento antropofilosófico del erotismo de Georges Bataille. Esta segunda sección se estructuró bajo un principio básico: proporcionar la suficiente información y respaldo teórico para que fluya un análisis hermenéutico, erotológico, del incesto, al abordar el texto mediante breves postulados de Claude Levi-Strauss, Pierre Klossowski y del mismo Bataille. La parte con mayor abstracción fue la hermenéutica del relato, pues Ricoeur introduce el pretérito pluscuamperfecto y el *imparfait* como tiempos directamente extraídos de su lengua madre, el francés, y poco empleados por el hispanohablante en la cadena oral cotidiana. Evidentemente, uno de los estudios más apasionantes en esta tesis fue la aproximación a Bataille y a Klossowski que proporcionó suficientes herramientas para detectar la influencia sobre Juan García Ponce. Este análisis, además de haber servido para comprender más acerca de su estilo y temática, fue pieza clave para presentar otros puntos de estudio, fuera de lo convencional, en los cuales el cine complementa y contribuye para el estudio de la literatura, en este caso el medimetroraje en cuestión.

En el último capítulo, se realizó una profundización del objeto de estudio desde la perspectiva de la adaptación de un texto literario al lenguaje cinematográfico, faceta decisiva que marca la diferencia de otras tesis y una pauta para el terreno de nuevos estudios interdisciplinarios en los que participa la literatura. Se inicia con un breve recordatorio del origen del séptimo arte, seguido de una contextualización del año 1965, tanto en la cartelera, como del entorno social, lo anterior con dos propósitos visibles: el primero de situarnos,

como estudiosos, en un corte diacrónico necesario para concientizar de la evolución del cine, y con el afán de vislumbrar el impacto de *Los bienamados*. Es en el subcapítulo 3 en el que se da el punto de fusión con las bases teóricas crítico-literarias que ya se han planteado y aquellas del cine, por ejemplo, la risa batailleana, el reparto experimental, muy interesante, que propició Juan José Gurrola, lo cual enriquece sobremanera la filmación; incluso hoy se podría considerar a la película como fiel documento que testifica la empatía y amistad de los grupos culturales mexicanos de los años sesenta. Al abordar la adaptación se intentó profundizar lo más posible con miras a comprobar que fue cercana a la original y que no sólo participó Gurrola, sino que hubo innovaciones que fueron ideadas por el mismo García Ponce. Finalmente, el descubrimiento donde la investigación rindió fruto es en la imagen y símbolo de la ventana que siempre cautivó a García Ponce, la cual se plasma en el mediometraje, de donde se extraen las conclusiones.

Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán,
Ciudad de México, a 19 de octubre de 2020.

I. JUAN GARCÍA PONCE, UN EROTISMO MEXICANO MADURO

I.1 Les presento a Juan García Ponce

Cuando Juan García Ponce es aludido por Huberto Batis, su entrañable amigo, en *Lo que Cuadernos del viento nos dejó* se refiere a él como “el eterno *baby face*”. Ciertamente, todas las fotografías de García Ponce lo muestran risueño, con cara de niño inocente, bonachón ensimismado y simpático. Y, al encontrar una serie de entrevistas recopiladas por la Fonoteca Nacional, nos percatamos de su aguda voz⁶. Yucateco por nacimiento (Mérida, Yucatán, 1932), hijo de padre español y madre mexicana. Su infancia transcurrió en medio de la tranquilidad que se vivía en cualquier provincia para los años cuarenta, constantemente influenciado por su abuela materna, por la tradición y un llamado interno de conocer cosas nuevas y despertar pasiones más allá de la prohibición. En la ciudad natal cursó primaria y secundaria; migra a la Ciudad de México donde ingresa al bachillerato. Alguna vez Batis contó en su clase, y Elena Poniatowska lo confirma⁷, que Juan García Ponce trabajó como ayudante en la empresa de su padre, descargaba y cargaba costales de lana, pero algunas veces prefería no hacer nada, esconderse en el almacén y ponerse a leer, ahí conoció a Robert Musil, Pierre Klossowski, Cesare Pavese, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche y a George Bataille. García Ponce comenzó por escribir teatro; sin embargo, se convirtió en maestro de una narrativa erótica mexicana única, pues increpó el concepto estereotipado de lo bueno y lo malo en la sexualidad humana. Cultivó, prácticamente, todos los géneros: se sabe de un poema elegíaco por la muerte de su abuela que escribió en 1969; son notables sus cuentos, novelas, piezas de teatro, crítica de arte y literatura (en esta última rama con el seudónimo de Jorge Olmo en la revista *Universidad de México*). Para la década de los 80 la esclerosis

⁶“A 85 años del nacimiento del escritor y crítico literario y de arte Juan García Ponce”. Consultado en: <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/semblanzas/juan-garcia-ponce>

⁷ Elena Poniatowska, “Juan García Ponce o la inteligencia frente al sufrimiento” en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, pp. 44 y 45.

múltiple, que le había sido detectada en 1967, casi había paralizado todo su cuerpo. Siguió escribiendo: en 1995 publica los cuentos *Cinco mujeres*. Pero la patología autoinmune no cesa, Batis acentuará que a finales de los 90 ya le costaba trabajo incluso hablar. El demiurgo no se vencía; como Borges, dictaba sus creaciones. Finalmente, dos días después de Navidad, el 27 de diciembre del año 2003, Juan García Ponce falleció dejando su estética obra como fiel muestra de toda una generación.

I.2 Breve contexto artístico de Juan García Ponce y su generación

Así como en la pintura hubo toda una generación que rechazó, supeditó, despreció e incluso denostó la tradición y los lineamientos técnicos e ideológicos implantados e institucionalizados por el muralismo, de igual modo nuestra literatura nacional se planteó un cisma durante la segunda mitad del siglo XX. Un grupo de jóvenes en su paso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Centro Mexicano de Escritores, el Colegio de México y la Casa del Lago replanteó otra literatura que olvidara por completo el trauma postrevolucionario, rural, folclórico o tradicionalista. De hecho, es innegable la coparticipación de unos con otros: más adelante, los fotogramas nos revelarán la amistad imperante entre miembros de una y otra disciplina: las críticas especiales que Juan García Ponce escribió acerca de la obra de algunos de los artistas de la Generación de la Ruptura e inversamente, la participación, por lo menos en el medimetraje, de su hermano Fernando, de Lilia Carrillo y Manuel Felguérez.

Quien concluye con esta faceta de la literatura nacional fue Juan Rulfo; al respecto refiere Emmanuel Carballo: “Su obra, breve y magnífica, cierra un periodo de nuestras letras (el de la novela rural) y apunta hacia una nueva etapa en el arte de novelar”⁸.

La Generación de Medio Siglo fue trazada y conformada, precisamente, por la amistad entre muchos de sus integrantes; en parte se debió a que la Ciudad de México de aquellos ayerés aun no era el monstruo urbano del siglo XXI, así que los escritores de entonces podían encontrarse con su archienemigo o a su mejor amigo al pasear por la Alameda y Bellas Artes. Quienes conformaron este grupo se comprometieron con la literatura y abordaron diferentes géneros: Juan García Ponce escribió ensayo, novela, cuento, crítica de arte; José de la Colina, quien no sólo se distinguió en el cuento, sino más aún, por sus ensayos y gran conocimiento cinematográfico, incluyendo reseñas y crítica; Juan José Gurrola por sus guiones de cine, teatro y televisión; Juan Vicente Melo, autor de *La obediencia nocturna* (su primera y más reconocida novela), además de numerosa crítica musical especializada.

Emanuel Carballo lo verifica en el suplemento *Ovaciones* del 10 de junio de 1962:

Elíjase el nombre de un crítico de la infantería [concretamente de la Generación de Mitad de Siglo], revísense sus reseñas, y se verá que habla de novela o de cuento como de teatro, de ensayo como de poesía [...]. Pero también se verá que se atreve a enfrentarse a materias tan heterogéneas como la filosofía, [...] y que incluso invade terrenos vedados, como los de la economía, la psiquiatría, la astronomía, etcétera.⁹

⁸ Huberto BATIS, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, p. 28.

⁹ *Apud* H. BATIS, *op. cit.*, 147.

Y si no se tuvieran suficientes pruebas, Batis lo recalca: “se verá que mi generación se improvisaba intelectualmente y se echaba encima la tarea de la crítica y de la modernización o contemporización indispensable”¹⁰.



De izquierda a derecha: Juan y Fernando García Ponce, Juan José Gurrola, Manuel Felguérez, José de la Colina, José Luis Cuevas y Juan Martín.

Tomado del blog *Red Literaria del Sureste*.

I.3 Breve análisis del tiempo en “Tajimara”

En ese registro de la gestación de la Generación de la Casa del Lago o Generación de Mitad de Siglo que representa *Lo que Cuadernos del viento nos dejó* se asegura que “Tajimara” salió a la luz en el número tres de dicha publicación seriada, en octubre de 1960 y dedicado a “Meche”, Mercedes Oteiza, la primera esposa de Juan García Ponce¹¹. Este cuento de mediana extensión quedó señalado como uno de los más logrados en su obra; al punto, María Luisa Herrera, quien fuera secretaria, amanuense y futura investigadora de su creación¹², asegura que es un relato indispensable en la literatura mexicana en el que se arriesga en el aspecto narrativo, así como en los actos descriptivos que conducen al lector hacia una

¹⁰ *Ibidem*, p. 150.

¹¹ *Cuadernos del viento*, núm. 03, octubre de 1960, pp. 43-46.

¹² Juan García Ponce. *El Placer de la Mirada*: <https://www.youtube.com/watch?v=sZODTWdAxKQ>

experiencia literaria de reconocimiento¹³. Para Hernán Lara Zavala, en su epílogo¹⁴, “Tajimara” representa un período de madurez literaria en el cual García Ponce construyó el peculiar andamiaje lingüístico y narrativo de su obra; tal es la firmeza de estos cimientos que algunos de sus textos se vincularán a las artes gráficas y el cine, como es nuestro caso considerado. Otra marca identificable es la idea del *locus amoenus* presentada con tal habilidad que es el caldo de cultivo para que los personajes se desenvuelvan¹⁵.

Paul Ricoeur asegura que la narración es una parte de la naturaleza del lenguaje que exalta lo que los sentidos normales de cualquier receptor no perciben por la costumbre, por lo consiguiente la narración nos deja un rescoldo de eternidad, en específico el *tempo* del ritual¹⁶. A este punto hago la concatenación entre Georges Bataille y Ricoeur: mientras el primero menciona que la lógica del erotismo estriba en una ceremonia necesaria e inevitable que el humano ha desarrollado como una consecución del placer, cuyo tiempo se prolonga mediante la naturaleza del ritual, Paul Ricoeur escudriña la estructura hermenéutica del relato de donde se extrae que la narración posee una serie de elementos: ritmo, tiempos y adverbios que le confieren una naturaleza de ficción. Al respecto, se puntualizará en el subcapítulo inmediato. En la opinión de Graciela Martínez Zalce, el arte, como sus interpretaciones y movimientos son estructuras culturales que dependen, en gran medida, de su sincronía, es decir, de la temporalidad y el contexto en que surgen. Dicha sincronía no exceptúa el acto de relatar; estamos de acuerdo en que a través de los siglos ha evolucionado, existen marcadas

¹³ Juan GARCÍA PONCE, *Obras reunidas I: cuentos*, p. 306.

¹⁴ Hernán Lara Zavala, “Juan García Ponce: autobiografía desde el cuento erótico” en *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p.202.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Paul RICOEUR, *Tiempo y narración II*, p.470.

y obvias diferencias entre la narrativa del *Mío Cid* y cualquier novela o cuento que se tome como muestra perteneciente al denominado *Boom* latinoamericano.

Sintetizo: en este apartado se analizarán algunos fragmentos significativos en el cuento y la disposición de los elementos que Paul Ricoeur nos refiere en *Tiempo y narración* lo que nos servirá sobremanera en el segundo capítulo para determinar si en la adaptación cinematográfica influyó la estructura textual.

I.4 Las herramientas de Paul Ricoeur aplicadas para el análisis de “Tajimara”

Tiempo y narración, de Paul Ricoeur, es una extensa y profunda obra de análisis hermenéutico conformada por cuatro volúmenes, en el segundo de estos recurre a diferentes autoridades para conformar “Los juegos con el tiempo”; personalidades como la filósofa alemana Käte Hamburger, el lingüista Emile Benveniste o el filólogo, también germano, Harold Weinrich; son sólido respaldo de su postura en dicho capítulo: existen diferencias hermenéuticas, en este caso, desde la conjugación y empleo de verbos, que caracterizan el pasado real del ficcional, la narración del discurso de la realidad. En lo que corresponde a la óptica que Paul Ricoeur plantea en *Tiempo y narración II*, se tomarán los siguientes ejes teórico-críticos para aplicarlos al cuento:

I.4.1 Tensión-distensión / comentario-narración y su heterogeneidad en el cuento

En gran parte de la labor creativa de Juan García Ponce existen rasgos comunes con el ensayo, la filosofía, la narración, incluso la lírica; prueba de ello es su obra de teatro *Catalogo*

razonado en la cual los diálogos entre personajes se asemejan a razonamientos filosóficos o *Desconsideraciones*, muy cercano ya, probablemente, a un opúsculo:

VOZ PRIMERA: [...] No sé cómo puedo hacerte llegar hasta mí, cómo puedo llegar hasta ti. ¿Como una ficción, como una realidad? ¿Cuál es la ficción y cuál es la realidad? Es una pregunta demasiado vieja y que sólo resulta retórica. Habría que empezar por precisar desde qué tiempo hablo. Pero eso es imposible. Lo único que importa es la realidad de tu apariencia. Te he seguido tantas veces dentro de lo que se considera la realidad [...]¹⁷

La demostración de lo dicho, como en el mundo de las matemáticas, requiere de maquinaria teórica compleja. Para esto, Ricoeur afirma la evidente discrepancia entre el concepto de temporalidad en la ficción de un relato, la vivencia real (fenomenológica) y el *tempo* histórico¹⁸. Introduce, al caso, los términos de “tensión y distensión”; ambos enfocados en la postura de los participantes en el circuito comunicativo y su equivalencia con tiempos verbales: “en francés, para el mundo comentado, el presente, el pasado compuesto y el futuro; para el mundo narrado, el pasado simple, el imperfecto, el pluscuamperfecto y el condicional”¹⁹. Así, la tensión recae en un tono y empleo de la conjugación verbal (encima de otras disposiciones sintagmáticas) en la cual la postura locutiva del emisor se encuentra comprometida con un sentido protocolario, diplomático y objetivo; como contraposición, la distensión es cierta relajación en el modo, mayormente despreocupado, incluso informal en algunos estilos o subgéneros.

¹⁷ Juan GARCÍA PONCE, *Catalogo razonado*, pp.8-9.

¹⁸ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 380.

¹⁹ *Ibid.*, p. 480.

Esta contracción y relajamiento es identificable en los siguientes fragmentos. Presto, en las primeras líneas que inauguran nuestro objeto de estudio, se descubre la marca del relato de ficción, o narración: “En su coche, camino a Tajimara, Cecilia me dijo al fin el motivo de la fiesta: Julia iba a casarse y Carlos había organizado la reunión para <<despedirse de la casa>>”²⁰. Como se mencionó que la conjugación de verbos caracteriza el “mundo comentado” y el relato de ficción; así, la narración emplea el copretérito (imperfecto o *imparfait* en francés), el pasado simple y el pretérito pluscuamperfecto, o los tres presentes, subrayados, en la apertura de “Tajimara”, equivalen a una buena verbigracia de la distensión.

Ahora ampliemos la demostración de la tensión. Ricoeur, encima de los tiempos distintivos, cita una serie de escritos (informes científicos, jurídicos, “y todas las formas de discurso ritual, codificado y performativo”) catalogados, según su estudio, como comentario o texto tenso, debido a que la “situación del lenguaje” es llana y de compromiso, pues los interlocutores dependen de la objetividad del mensaje para un fin determinado²¹. En esta muestra es notable que el narrador emplea los verbos subrayados para extraerse de la escena y ser un tanto objetivo: “Pero esta no es la historia que quiero contar. La otra, la de Julia y Carlos, significa realmente algo. Lo mío y de Cecilia es distinto y además ella no se llama Cecilia y en todo lo que he dicho hasta ahora hay algo falso, aunque los sucesos sean verdaderos”²².

Es evidente que el cambio de tiempos se debe a un salto hasta el punto del momento en que el narrador parte, punto cero; así mismo, dicha interrupción en el “relato de ficción” es consecuencia de este talante lineal y objetivo. Veamos otro fragmento con descripciones

²⁰ Juan GARCÍA PONCE, *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p. 31.

²¹ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 479.

²² J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 36.

neutras y carente de verbos que, desde mi criterio, encajaría como otra porción tensa: “El tenue telón de la lluvia entre el campo amarillo y el cielo gris. La intimidad del coche en la carretera solitaria”²³. Esta tensión, no tan marcada como lo puede ser un escrito jurídico, se alterna en todo “Tajimara”: “Los viajes en el coche, sentado al lado de Cecilia, por las tardes, sin pensar en nada, mirando los árboles amarillos y las flores en las Lomas y luego las montañas pardas, verdes y azules diluyéndose con el fin del día”²⁴. En estas dos últimas muestras hay nula acción, como si el narrador sólo contemplase y no emitiera juicio alguno, el ritmo diegético transcurre lento, sin duda un “lienzo” del *locus* (recuérdese el gusto de Ponce por las artes gráficas).

Ya Aristóteles había diferenciado en su *Poética* entre diégesis y mimesis: “el drama dialogado cae del lado del mundo comentado, mientras que la epopeya, la novela y la historia se inclinan al mundo narrado”²⁵. Más aún, Ricoeur establece una relación indispensable de heterogeneidad entre esta contracción y relajamiento:

Estas transiciones temporales pueden ser *homogéneas* o *heterogéneas*, según se produzcan en el interior de un mismo grupo o se hagan de un grupo a otro. Se ha demostrado que las primeras son las más numerosas; garantizan, en efecto, la consistencia del texto, su textualidad. Pero las segundas aseguran su riqueza informacional: así, la interrupción de la narración por el discurso directo (diálogo)²⁶

²³ *Ibidem.*, p.33.

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

²⁵ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 482.

²⁶ *Ibidem.*, p.486.

En el cuento abundan los ejemplos de este tipo, porque, como lo menciona nuestro crítico, el texto narrativo debe contener “consistencia” y “riqueza informacional”:

Por la noche prendían la chimenea y la estancia se llenaba de humo. Los visitaba mucha gente y todos terminábamos borrachos, con los ojos enrojecidos y los pies helados.

Conversaciones de este tipo:

- En el mundo, menos húngaro, se puede aprender de todo.
- Yo pinto con música africana en el tocadiscos. A todo volumen. El ruido atrae la inspiración.
- Vamos a desnudarnos todos.²⁷

Sólo para reafirmar: según Paul Ricoeur, es menester que un texto narrativo goce de cierta heterogeneidad para lograr su cometido, tanto comunicativo, como estético.

I.4.2 Breve identificación y análisis del tiempo en una “escena monumental”

Hemos visto que “Tajimara” es heterogéneo porque hay tensión-distención, narración-comentario, lo cual otorga cierto *plus* al cuento, de hecho, es esta característica lo que lo convierte en un texto de ficción/narración. Ricoeur observa que cuando en el relato hay celeridad en escenas importantes, éstas son introducidas con el pasado simple, lo que permite condensar las acciones, sintetizarlas y ocasionar un efecto de impacto en el lector, “acelerar la marcha de la narración por un *staccato* de la expresión (*Veni, vidi, vici*), condensar en un

²⁷ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 39.

solo acontecimiento ejemplar rasgos reiterativos o durativos”²⁸. A esto se añade el concepto central de este apartado: “Escenas narradas con amplitud y separadas por transiciones breves o por resúmenes iterativos, que Günther Müller llama *escenas monumentales* pueden ser el soporte del proceso narrativo”²⁹, es decir, la escena monumental o acontecimiento memorable aparte de poseer ciertos tiempos característicos que determinan el ritmo de la diégesis, desembocan en una serie de consecuencias que afectan toda la trama. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, sobresaliente por el erotismo “inyectado”, y que se cita a continuación, es elemental para que Cecilia y su amante desarrollen ese amor enfermizo y obsesivo que desembocará en una frustración de lo que no se consumó, además de explicar el mundo que antecede a esta escena monumental, simétricamente, determina su carácter erótico, a tal grado que hoy en día es considerado uno de sus mejores cuentos³⁰:

Me acerqué a ella y le acaricié el cuello. [...] Le pasé suavemente la mano por el brazo y sentí cómo se le erizaban los vellos. [...] empecé a besarla. Primero, ella se dejó hacer; pero luego me apartó, se inclinó sobre el volante y apoyó la cabeza en los brazos. Le puse una mano en la rodilla y la subí por los muslos.

- ¿Traes algo debajo?
- Sí- dijo ella, sin levantar la cabeza.

Subí la mano hasta el fin y la acaricié hasta que la tela se humedeció. Entonces, con la otra mano, empecé a bajarle el cierre del vestido, por la espalda. Le desabroché el sostén, la atraje hacia mí y le acaricié el pecho, apretándole el pezón con los dedos.

²⁸ P. RICOEUR, *op. cit.*, p.496.

²⁹ *Ibidem*, 497-498.

³⁰ Emmanuel Carballo, “Juan García Ponce: director espiritual de su generación” en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, p. 52.

- 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.³¹

En este caso son evidentes e imperan los verbos en pasado simple, los cuales no sólo se emplean para proporcionar un ritmo a la narración, sino que también precisan las acciones y las enumeran. Nótese la calidad y, sobre todo, el atrevimiento de describir, y después rodar una secuencia como esta en 1965.

Analógicamente al segmento anterior; el cual es, quizá, el punto erótico más álgido; resalta otra “escena monumental”, aquella que revela su verdadera esencia, el incesto entre Julia y Carlos: “(Es inútil) Julia y Carlos *son* hermanos. [...]Y de pronto [Carlos] le pasó el brazo por los hombros y la besó en el cuello [a Julia]. Después, como si hasta entonces se diera cuenta de que Cecilia y yo estábamos allí, se apartó turbado.”³²; también están presentes los pretéritos simples, con las mismas funciones que en la anterior, además de copretéritos o imperfectos, junto con la combinación con lenguaje llano, comprometido, de comentario, reflejado en el verbo copulativo conjugado en presente y marcado con cursiva al inicio de la cita.

Hasta este punto, con base en estos fragmentos, se ha demostrado, parcialmente, el ritmo de la narración marcado por verbos conjugados en pretérito simple. La tarea por venir en los siguientes capítulos es explicar la facilidad con que se adapta dicho modelo al discurso cinematográfico propiciada por cualidades del texto.

³¹ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, pp. 35-36.

³² *Ibidem*, pp.40-41

I.5 El río subterráneo de “Tajimara”

Antes de finalizar este apartado, es útil abordar otro punto que despierta curiosidad y que, en mi particular tratamiento se relaciona y explica con el incesto, y lo guían las interrogantes: ¿por qué el narrador asevera que la historia que ha comenzado a relatar no es, precisamente, la historia verdadera?, y ¿por qué cuando según llega a lo que desea contar, aún lo evade?

En “tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia habla de un “carácter doble del cuento”, de ahí que elabore una serie de consideraciones y autores referentes de dicho género, siendo la primera de ellas: “un cuento siempre cuenta dos historias”³³. Así, se menciona que “el cuento es un relato que encierra un relato secreto narrado de forma elíptica y fragmentaria”. Todo esto se cumple en “Tajimara”; ya desde su inicio se muestran a quienes serán los protagonistas, aunque quien lea el cuento por primera vez no se percate de ello ni mucho menos que unos son hermanos: “camino a Tajimara, Cecilia me dijo al fin el motivo de la fiesta: Julia iba a casarse y Carlos había organizado la reunión para despedirse de la casa”³⁴.

En lo concerniente a “un relato secreto narrado de forma elíptica y fragmentaria” es claramente perceptible por una particular marca de puntuación: los paréntesis, pues estos signan las constantes Analepsis acerca de la juventud de Cecilia y el narrador, por lo que podemos suponer no dos, sino tres sistemas causales que cohabitan en “Tajimara”.

Tenemos, entonces, un modelo similar al del ADN en el que coexisten dos, o quizá tres, sistemas diferentes de causalidad y los puntos de cruce de esa cadena de doble hélice son los fundamentos de la construcción del meta relato. Por un lado, la vivencia entre el

³³ Ricardo PIGLIA, “Tesis sobre el cuento”. Consultado en: <https://ciudadseva.com/texto/tesis-sobre-el-cuento/>

³⁴ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 31.

narrador y Cecilia, por otro, Julia y Carlos, ambos eróticos, con un afán de disfrutar de la transgresión del interdicto, y una especie de constante melancolía por el recuerdo.

En el momento más álgido, el reiterado cuadro de la relación sexual en el auto de Cecilia a la orilla de la carretera, esas magistrales descripciones son interrumpidas por este nuevo sistema causal de Julia y Carlos que desde este punto tomará las riendas del cuento. Veamos: “Pero esta no es la historia que quiero contar. La otra, la de Julia y Carlos, significa realmente algo. Lo mío y de Cecilia es distinto y además ella no se llama Cecilia y en todo lo que he dicho hasta ahora hay algo falso, aunque los sucesos sean verdaderos”³⁵. Como resultado de esa intercalación se desprende esta dualidad (Cecilia-narrador/ Julia-Carlos); la segunda mesurada, aparentemente, por la controversia que llegara a presentar el tema del incesto, es decir, es como si el mismo narrador, limitado por la moral no deseara abordar de lleno la temática, sin embargo, es la historia que quiere contar, la que “significa realmente algo” y que termina abordando y enfatizando; por ello el narrador, desde el particular punto de vista, emplea esta “puerta falsa” de desviar la atención del receptor al contar primero la experiencia propia.

Con el desarrollo de “Tajimara” el lector descubre que no sólo ha sido engañado: no es la historia que comenzó a leer ni tampoco existe honestidad de parte del narrador, sino que también se le mintió en los nombres de los personajes. Aquí radica la excepcionalidad del cuento, en sus sistemas de causa y en el rompimiento del pacto de verdad de parte del narrador.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

II. EL EROTISMO DE JUAN GARCÍA PONCE, UN EROTISMO MEXICANO MADURO

II.1 El erotismo de Georges Bataille aplicado a “Tajimara”

Georges Bataille en *El erotismo* menciona: “la diferencia que separa el erotismo de la actividad sexual es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado a la reproducción”³⁶ por los animales sexuados. Ahora bien, el diccionario de la RAE establece dos términos: “lo que excita el placer sexual”, y la “cualidad de ciertos hechos y situaciones que estimulan la sensualidad”. Por lo que, es posible partir de esta definición para establecer márgenes a este capítulo.

Huberto Batis dice³⁷ que Georges Bataille (1897-1962) encontró su vocación como filósofo y sobre todo como erotólogo cuando trabajó en la Biblioteca Nacional de Francia, al acudir a los principales prostíbulos parisinos de la década de los treinta o al ser influenciado fuertemente por sus lecturas más apasionantes: Dostoievski, Nietzsche y Freud. En 1929 comenzó su obra en la revista *Documents*; sus primeros textos incomodaron a las vanguardias de los años veinte. Poco antes de la Segunda Guerra Mundial colaboraba ya en otra revista, *Acephala*, en cuyas reuniones conoció y trabó amistad con el escritor Roger Caillois, el pintor André Masson y Pierre Klossowski.

La pregunta, aunque no explícita, en la mayor parte de su pensamiento es ¿desde cuándo el erotismo acompaña al ser humano y en cuáles diferentes facetas se manifiesta? Y su aseveración es: “El erotismo es en la conciencia del hombre lo que pone en él al ser en cuestión”³⁸. Bataille acertó al plantear ciertas conductas inherentes al *homo sapiens sapiens* debido su alto grado de evolución: el trabajo, del que ya se tiene registro en el paleolítico inferior, la conciencia ante la muerte, es decir, desde que se conmovió o lamentó por vez

³⁶ Georges BATAILLE, *El erotismo*, p. 18.

³⁷ Huberto BATIS, *Estética de lo obscuro*, pp. 53-63.

³⁸ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 45.

primera del deceso de un familiar o miembro de la misma tribu, y la sexualidad contenida y artificiosa, es decir, sin fines reproductivos. Al respecto añadirá Herbert Marcuse que dicha represión del instinto animal será la clave del progreso³⁹, a pesar de sus interesantes contribuciones no nos detendremos en él por dos argumentos: esto es una tesis de licenciatura y, desde mi evaluación, Marcuse se apoyó considerablemente en Bataille y Freud para algunos de sus postulados. Así también lo asegura la investigadora argentina de la Universidad Nacional del Nordeste, María Laura Schaufler:

El eje problemático del erotismo, tal como es postulado por Marcuse, proviene de la teoría freudiana y es reelaborado en su obra en sintonía con algunas categorías del marxismo. Su pensamiento puede ubicarse dentro de las reflexiones acerca de la sociedad, la cultura y la política [...]. Marcuse retoma la categoría psicoanalítica de Eros, definida por Freud como la gran fuerza que preserva la vida⁴⁰

A continuación, se entrará en materia de “Tajimara” desde todas estas características de *El erotismo*, tan influyentes en la narración que son trasladadas al filme, lo cual ya se abordará en el siguiente capítulo.

³⁹ Herbert MARCUSE, *Eros y civilización*, p. 34.

⁴⁰ María Laura SCHAUFLE, “Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud” en *De prácticas y discursos*, p.3.

II.1.1 Prohibición y transgresión en “Tajimara”

Líneas arriba se aseveró que el ser humano, en el sentido estricto del vocablo, configuró prohibiciones (interdictos) y transgresiones, tan antiguos como los primeros bosquejos de sociedad. Para Georges Bataille la transgresión es indispensable para adquirir conciencia y para una comunión con lo sagrado, por ejemplo, en el caso del sacrificio practicado por los pueblos panteístas se infringía el interdicto del asesinato para establecer un vínculo con la deidad⁴¹ (recuérdese que en el capítulo 22 del Génesis Jehová ordena a Abraham inmolar a su hijo Isaac).

Las mencionadas prohibiciones y su quebrantamiento son apreciables en García Ponce como cierto reflejo de la sociedad mexicana a la que, lo hayan deseado o no, estaba supeditada la figura del artista e intelectual. Para el año de publicación de “Tajimara” no eran comunes ni la imbricada estructura del relato ni el lenguaje, mucho menos la temática, que encima de lo erótico aborda el incesto con cierto cuidado y tacto. La transgresión emerge de ese intenso erotismo, principal eje narrativo que sustenta el cuento. Cabe destacar la descripción acerca de las tardes de paseo junto a Cecilia, “Su forma de hablar me recordaba, a veces, a la Cecilia que paseaba conmigo por el Parque México en tardes afortunadas y no me dejaba tomarle la mano”⁴², esa revelación de la moral para 1960: “no me dejaba tomarle la mano”; asimismo, despierta el interés que, precisamente, en aquel fragmento en que se experimenta un pico de erotismo, en el acto del automóvil, camino a Tajimara, con un punto y aparte la historia torne y se enfoque hacia Julia y Carlos⁴³. Y es que a lo largo del cuento se plasma cierta escala de valores sociales-morales y sus antivalores, en consonancia Hernán

⁴¹ G. BATAILLE, *op. cit.*, pp.55-56.

⁴² J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 33.

⁴³ *Ibidem*, p.36.

Lara agrega “los mejores héroes de García Ponce son una suerte de *parias aristocráticos* que renuncian a la sociedad”⁴⁴; otra seña que descubre dichos valores es: “Hasta entonces nos citábamos en cafés o simplemente en cualquier esquina conocida, porque ella no quería que fuera a buscarla a su casa”⁴⁵, ¿por qué? ¿Acaso el personaje de Cecilia sentía vergüenza de que, estando separada la vieran con otro hombre? Esa relación asimétrica entre protagonistas; él, un joven que “No tenía un centavo [...] con la vaga esperanza de terminar la carrera algún día”⁴⁶ y ella, divorciada; es la que permite el quebrantamiento de la regla o la norma y produce un efecto ambivalente y paradójico: el placer y la culpa, que se definirán perfectamente en las acciones de los personajes. Bataille, menciona al respecto:

en el momento en el que transgredimos el interdicto, sobre todo en el momento suspendido en el que está todavía en juego y en el que cedemos no obstante al impulso al que se oponía. Si observamos el interdicto, le estamos sometidos, dejamos de tener conciencia de él. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, lograda, que manteniendo el interdicto lo mantiene para disfrutar de él.⁴⁷

Súmese otra manifestación de la culpa, ahora encauzada y combinada con cierta melancolía del pasado: “En aquella época los dos éramos vírgenes y yo soñaba con tenerla noche y día; ahora ninguno de los dos nos perdonábamos no haber sido el primero y nos castigábamos mutuamente por eso”⁴⁸.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁵ *Ibid.*, p.37

⁴⁶ *Ibid.*, p.32.

⁴⁷ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁸ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 33.

El autor, permeado fuertemente por ideas batailleanas, elabora un conjunto de antivalores de la sexualidad, diferentes a la norma de la época, mediante el desempeño y voz de los personajes: el ejercicio libre y equitativo, el divorcio de Cecilia, la desacralización de la virginidad: “[Cecilia] ¿Sabes lo que me hizo el día que cumplí quince años? [...] Había estrenado vestido y lo estuve esperando toda la tarde, pero no llegó. [...] Hacía un mes que me acostaba con él”⁴⁹, y, finalmente, una libertad extrema relegada a los intelectuales, a los artistas y a los locos, que García Ponce amalgama con el incesto entre Julia y Carlos: “[Clara] El artista tiene que ser libre. Eso es lo admirable de Julia y Carlos. No se paran ante nada. Y eso se ve en sus cuadros”⁵⁰.

Estas prohibiciones son, según Bataille, “la clave de nuestra actitud humana”, con lo que se justificará, en parte, la descripción presente en el cuento en análisis de la moral de la sociedad mexicana de a principios de los sesenta y, quizá, de las siguientes dos décadas: “los interdictos nos están impuestos desde afuera”⁵¹.

Los personajes de “Tajimara” viven en un constante tormento que oscila entre el placer de ir más allá de los convencionalismos sociales y la culpa de transgredirlos. Cecilia establece una relación con el narrador siendo una mujer divorciada que vive con su madre, sin embargo, a su vez es incapaz de renunciar totalmente a su exmarido, lo cual le acarrea una sensación de pecado y rechazo: “La primera vez que la llevé al departamento todavía no la había besado. Hasta entonces nos citábamos en cafés o simplemente en cualquier esquina conocida, porque ella no quería que fuera a buscarla a su casa”⁵², buena parte de la personalidad de esta protagonista obedece a preceptos morales, lo cual explica el porqué no quiso llevarlo a su

⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁰ *Ibid.*, p.40.

⁵¹ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 35.

⁵² J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 37.

hogar, ¿qué iba a decir su madre de ella al saber que vuelve a iniciar una especie de noviazgo sin siquiera definir la relación? El siguiente extracto refuerza:

Dejé a Cecilia dormida en el coche y me fui a la farmacia de la esquina a hablar por teléfono a su casa. Contestó su madre. Le dije que Cecilia se iba a quedar en Tajimara un día más y me había encargado que le avisara. [...] Me preguntó quién era, le di un nombre inventado y colgué antes de que empezara a lamentarse.⁵³

El carácter furtivo que impregna “Tajimara” es el resultado de esa culpa y a pesar de esto es el principal agente erótico. El amor entre Julia y Carlos es otra arista, en la cual quizá se esconda el verdadero meollo de la historia. En un inicio se hace alusión como si ellos conformaran una pareja más de pintores, no es hasta la mitad del cuento que se nos revela: “(Es inútil). Julia y Carlos son hermanos”; el texto insinúa que si estos hermanos vivían juntos, mantenían relaciones sexuales: “Ellos nos recibían manchados de pintura de la cabeza a los pies, y se reían más que nadie, pero se vigilaban mutuamente, y sólo se quedaban tranquilos cuando los dejábamos solos otra vez”⁵⁴, líneas posteriores es posible recargarnos más en esa suposición: “Y de pronto [*Carlos*] le pasó el brazo por los hombros y la besó en el cuello. Después, como si hasta entonces se diera cuenta de que Cecilia y yo estábamos allí, se apartó turbado”⁵⁵. La angustia o culpa provocada emerge en el desenlace como un intento forzado por restaurar la “normalidad” (el interdicto se restablece); en la fiesta que hacen en Tajimara para despedir la soltería, Carlos, embriagado, se desahoga antes de resignarse a la

⁵³ *Ibid.*, p.41.

⁵⁴ *Ibid.*, p.39.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

prohibición reglamentaria del incesto, de ahí que se cumpla al pie de la letra la premisa de Bataille: “La experiencia conduce a la transgresión acabada, lograda, que, manteniendo el interdicto, lo mantiene para disfrutar de él”⁵⁶. Ahí, en la fiesta para despedirse de la casa, acaba la historia que sí ha querido contar el narrador (no la de él y Cecilia), en este punto preciso en el que la rutina de lo normal se restituye. Es ese lapsus de placer y culpa el que rompe con el tabú, además, otorga la sensación de que el tiempo se “congela”, un lapsus “en que nos parece que morimos porque el ser ya no está en nosotros más que por exceso, cuando la plenitud del horror y del placer coinciden”⁵⁷; el horror de sentirse atraído por un miembro de la familia carnal y el placer rebosante de violar la norma. Claude Levi-Strauss, en uno de sus postulados elementales de *Las estructuras elementales del parentesco*⁵⁸ señala ese desorden social que representa el incesto, pues al cometerlo, no sólo la pareja se aísla, sino que será señalada por sus pares de la tribu, por ello, numerosas sociedades más sofisticadas que otras prohíben el incesto.

En este mismo argumento, en otro de sus cuentos, “Imagen primera”; el tema del incesto también está presente, en cambio, no se desarrolla como en “Tajimara”; el narrador culmina de la siguiente manera, justo cuando Inés, personaje principal, baila con su hermano y se besan: “cerró los ojos para esperar la boca que respiraba apenas contra su mejilla. Cuando llegó, supo que lo que había esperado siempre era ese viaje hacia atrás, hacia sí misma, donde todo era conocido y el tiempo dejaba de existir”⁵⁹.

Cecilia y el narrador, Julia y Carlos, penetran la carne prohibida, similar al coito (he aquí la intención de Bataille), excitación, voyeur, exhibicionismo, orgasmo, catarsis, la calma

⁵⁶ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ Huberto BATIS, *Estética de lo obscuro*, p. 59.

⁵⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, p.47

⁵⁹ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p. 29.

y después el retorno a la normalidad, a la realidad, se reinstaura el interdicto: Cecilia regresa con su exmarido, deja al narrador, Julia contrae matrimonio, Carlos se queda desconsolado, herido; entonces el protagonista y Carlos evocan el recuerdo con tanta nostalgia que se llegan a cuestionar la existencia:

no se trata tanto del amor perdido, que al no realizarse ha quedado fijado como una seña de identidad en la historia del personaje. [...] El resultado de esta situación es la distancia personal que aísla a todo el mundo dentro de una falta de intimidad entre los personajes, que nos recuerda la literatura de mediados de siglo.⁶⁰

El erotismo y su expresión más ordinaria, el sexo, no sólo representa un placer inmediato, sino que también proporciona una respuesta y sentido a la existencia en el momento mismo en que la norma, para Bataille tan antigua como el mismo individuo, se transgrede. Esto es perceptible en la perorata final de Carlos, como cierta conciencia culposa: “detrás de cada pecado hay un pecador que se esconde en las sombras y jamás da la cara. Todos sabemos que en cada crucifixión hay un buen ladrón y a veces éste se queda con la gloria” (por cierto, si recordamos a Paul Ricoeur, predominan los verbos en presente, aclarando, de nueva cuenta, la tensión o “comentario”).

En conclusión, existe una coincidencia del enfoque batailleano que hemos analizado con Pierre Klossowski, quien menciona que la “curiosidad” es una forma de “actualizar” la esencia y de prolongar el tiempo, y nada mejor (paráfrasis propia) que enfocar esta

⁶⁰ John Bruce-Novoa, “Los cuentos de Juan García Ponce. Primera época” en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, p. 112.

“curiosidad” hacia la exploración sexual⁶¹. En ese sentido se da a entender que la transgresión es una especie de elemento existencial, tanto para Bataille, Klossowski y García Ponce.

II.1.2 La inversión del erotismo en “Tajimara”

Para este subapartado introduciré dos términos considerados, primero desde el tratamiento superficial (es decir, sin adentrarnos demasiado) del psicoanálisis para, ulteriormente, ligarlo a la postura de Georges Bataille.

Al indagar en el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis el binomio pasividad-actividad encontramos que Freud

atribuye un gran papel a la oposición actividad-pasividad, que precede a los otros “pares antitéticos”: fálico-castración y masculinidad-feminidad. Según Freud [...] el elemento activo está constituido por la pulsión de empoderamiento, la cual está ligada a la musculatura.⁶²

Si se observa detenidamente esta complementariedad sobresale que, por lo menos para mi particular interpretación, en nuestro cuento de análisis hay una inversión de estos papeles, pues no es la corpulencia del cuerpo masculino ni mucho menos el falo lo que define la actividad, sino la disolución o sublimación erótica y el despertar del deseo en el ser pasivo. Así, el relato inicia y despeja dudas: “En cierto sentido, que ella manejara siempre era casi

⁶¹ Pierre KLOSSOWSKI, *Roberte esta noche*, p.69.

⁶² Jean LAPLANCHE y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*, pp.16-17.

simbólico. Me había guiado hacia donde ella quería toda mi vida”⁶³, la inversión queda en manifiesto.

Si bien, en la relación sexual y su violencia es claro que quien domina, la mayoría de las veces, es la parte masculina “El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone una disolución del ser [...] al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo”⁶⁴, en “Tajimara” esta alteración en el cambio habitual se refleja en lo que se indicaba en el párrafo anterior: quien es activo despierta el deseo por el placer mismo de que los pasivos le presten atención. Líneas posteriores el narrador nos confirma:

Todos los muchachos del barrio estábamos enamorados de ella y buscábamos continuamente pretextos para desahogar a golpes el odio que había logrado provocar entre nosotros sonriéndole cada día a uno diferente [...]. Para mí Guillermo siempre había sido una más entre sus víctimas⁶⁵

El hecho de que Cecilia desempeñe un papel activo conlleva manipulación; la aparente planeación que orquesta para causarle celos a Guillermo a través del narrador en la fiesta de despedida donde dicho personaje, no sólo se siente utilizado, sino que pasa a ser pasivo: “El eterno juego estúpido al que no podía dejar de prestarme, egomaniaco masoquista que había encontrado la pareja ideal”. No es coincidencia lo que al respecto anota la teoría freudiana: “Esta pasividad del fin la observan los psicoanalistas en aquellos ejemplos privilegiados en que el individuo quiere ser maltratado (masoquismo)

⁶³ J. GARCIA PONCE, *op. cit.*, p.31.

⁶⁴ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ J. GARCIA PONCE, *op. cit.*, p.32.

o visto (exhibicionismo)”⁶⁶. Asimismo, esta representación de la actividad es la misma que conduce el cuento. Sí, los diferentes caminos en los que desemboca la historia dependen de Cecilia, pues es ella quien conoce a Julia, se relaciona con ella y la conecta con los otros, de igual manera, por intermedio de Cecilia aparece en escena Clara (un personaje aparentemente gris y sin sentido, pero que fungirá como “tercero”).

En el caso de Julia esta actividad-pasividad se difumina un poco, pues como se desglosará más adelante, el propósito primordial del narrador es referirse al incesto

II.2 El incesto como transgresión temática. Dos enfoques diferentes

En este apartado se revisarán dos puntos de vista enlazados acerca del incesto, sin adentrar demasiado en terrenos freudianos. Ya desde “Imagen primera”, un cuento que describe y sugiere un conato de incesto, García Ponce nos introduce a lo prohibido, aquello que la sociedad mexicana, y en ciernes de la posmodernidad, ni siquiera se atrevía a pensar. Sin embargo, es en “Tajimara” donde el tema se perfecciona y se lleva a sus últimas consecuencias.

II.2.1 Claude Lévi-Strauss y Herbert Marcuse, sus coincidencias sobre el incesto

Una de las principales ideas introducida por Marcuse en *Eros y civilización* es la represión de los instintos con la finalidad de abandonar el estado animal y trascender, a través del trabajo, a la fase compleja y organizada de la sociedad, con una única objeción, y aquí se

⁶⁶ J. LAPLANCHE y J. PONTALIS, *op. cit.*, p.17.

apoya en Freud, Eros- Tanatos, instinto-represión...siempre mantendrán una lucha eterna en el individuo y la humanidad.

Ambos pensadores convergen, desde dos perspectivas, acerca del incesto; Marcuse arguye que la represión de los instintos conlleva a la infelicidad y que lo mejor es liberarlos, “Freud demuestra que este sistema represivo no resuelve realmente el conflicto. La civilización se sumerge en una dialéctica destructiva”⁶⁷; Lévi-Strauss concuerda casi en su totalidad con Marcuse al evocar que la sexualidad está supeditada a la sociedad; los instintos sexuales se controlan gracias a la cultura, que es una marca de la razón, la sociedad estructurada y de su desarrollo⁶⁸.

Indiscutiblemente el incesto reta al sistema y a la condición humana en sí, desde su mínima y primitiva jerarquía, la familia, al no obedecer uno de los primordiales lineamientos de dicha institución. Por asimilación, los infractores son vistos como amenaza, un peligro para la civilización y la colectividad. Con respecto a esta represión, el interdicto, Freud, en *El malestar de la cultura*, afirma que el individuo, sometido a las normas del progreso, vive una libertad a medias, inversamente proporcional con la felicidad⁶⁹; este asunto lo podemos dilucidar con el alegato final ya citado: “[Carlos] Estamos aquí [...] para celebrar la muerte la soledad y el triunfo del amor [...]. Julia, ven a mi lado. Como dos gotas de agua, como una sola fuerza”⁷⁰. En efecto, Julia y Carlos se arriesgan a vivir una falsa libertad a sabiendas de que el orden tendrá que restituirse tarde que temprano: ella se casa con “un chileno [de] pelo largo e ideas cortas” y su hermano opta por alinearse al entablar un noviazgo con una chica. O sea, estos dos personajes plantean la experiencia del amor, no importa si éste se realiza a

⁶⁷ H. MARCUSE, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁸ Claude LEVI-STRAUSS, *op.cit.*, p.45.

⁶⁹ H. MARCUSE, *op. cit.*, p.31.

⁷⁰ J. GARCIA PONCE, *op. cit.*, p. 44.

costas de infringir preceptos sociales, religiosos o culturales; su objetivo es ascender a un nivel escatológico, la libertad plena, en voz del personaje de Clara o de valores encumbrados, como el amor (conforme el último soliloquio citado) donde los valores no se encuentren polarizados (en el sentido maniqueísta). Es cierto, esta libertad plena y embriagante dura poco, es por esta razón que Tajimara no representa sólo una casa, sino el *locuos amoenus*, el retorno al paraíso, la casa donde se pueden vivir los extremos que conducen a una catarsis radical, sin condiciones sociales o morales, recuérdese cómo se describen las fiestas en Tajimara, como bacanales, explosiones de inspiración, arte, ocio y excesos, esto explica por qué “En el pueblo todos se reían de Julia y Carlos”; Marcuse apunta acerca de esto:

De acuerdo con la concepción de Freud la ecuación de libertad y felicidad convertida en tabú por el consciente es sostenida por el inconsciente [...] preserva el recuerdo de estados pasados del desarrollo individual en los que la gratificación individual es obtenida. Y el pasado sigue imponiendo exigencias sobre el futuro: genera el deseo de que el paraíso sea creado otra vez sobre la base de los logros de la civilización.⁷¹

Con esto se argumenta que el tema del incesto es eterna tentación literaria, filosófica, social, y hasta existencial. García Ponce encima de enfrentar al mundo, lo confronta, pone en duda la rigidez sociomoral de la norma y concuerda, en medida, con la postura de Herbert Marcuse al asumir el pecado, la transgresión, como una vía para acceder a una libertad plena, en la cual la pureza de la psique y el espíritu imperan sobre la represión consciente y cotidiana de los instintos sexuales, por lo tanto, el tiempo imperecedero del ritual deviene⁷². Lo que la

⁷¹ H. MARCUSE, *op. cit.*, p.31.

⁷² P. KLOSSOWSKI, *op. cit.*, p.14.

escritora e investigadora mexicana, Maritza Buendía, cataloga como una continuidad de la eternidad, o del paraíso, gracias a ciertos actos denominados como rituales o ritos⁷³. Deseo, entonces, recalcar: el incesto como tema es frecuente en García Ponce y se lleva a su culminación en una obra temprana, como lo es “Tajimara”, aunque años después, en 1989, en su novela, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, seguirá abordando el tema, al parecer, ya adoptado por el autor como tópico propio de su estilo.

II.2.2 El incesto como estructura y símbolo en “Tajimara”

En *Las estructuras elementales del parentesco* Claude Lévi-Strauss, en su capítulo titulado “El incesto”, cita a Émile Durkheim y redirige su razonamiento hacia el estructuralismo cuando afirma que el incesto es una configuración que el individuo primitivo prohibió debido al horror que le causaba la endogamia. Durkheim proporciona una convincente explicación: desde tiempos remotos, en la mayor parte de civilizaciones, la sangre fue, y aún lo es, considerada como sagrada, en cambio, el fluido menstrual, antihigiénico e impuro (recuérdese el caso de los hebreos, en Levítico se condenaba tener sexo con una mujer durante su periodo menstrual⁷⁴). Su punto de partida es la comparación de la sociedad con un clan. En el momento en que un hombre entablaba una relación sexual con una mujer de su mismo entorno, y además casada con un integrante de su tribu, se interpretara como una impureza, “Este temor por la sangre del clan es particularmente intenso en el caso de la sangre menstrual”⁷⁵; la repulsión se proyecta hasta la actualidad y ello explica el porqué desde

⁷³ Maritza BUENDÍA, *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo*, p.37.

⁷⁴ Lv. 15:19-24.

⁷⁵ C. LEVI-STRAUSS, *op. cit.*, p.54.

tiempos prehistóricos el individuo se reproduce con otros ajenos a su contexto inmediato (uno de los principios de la monogamia).

Reflexiónese en el incesto como un símbolo que representa a la familia, por consiguiente, la comunidad de artistas que conforma al grupo de personajes en el cuento equivale a una familia o hermandad, comparten algo en común, concretamente: el arte y sus mecanismos de catarsis: “[Clara]: - A mí que no me hablen de responsabilidad ni de ninguna de esas tonterías. Vivir y expresarse; crear, eso es lo único que importa”⁷⁶ o de las ya conocidas reuniones en la casa se extrae: “- Yo pinto con música africana en el tocadiscos. A todo volumen. El ruido atrae la inspiración”⁷⁷. Sus integrantes, para ser tomados como miembros, deberán acatar una serie de convencionalismos, desde sociales hasta lingüísticos.

Retomemos a Durkheim y Lévi-Strauss como marco de dicha interpretación; Julia y Carlos transgreden interdictos, siendo el incesto el principal; ahora bien, otro tipo de “incesto”, simbólico (referido el párrafo anterior), acontece entre los integrantes de la “tribu”. Sí, protagonistas y personajes secundarios fraternizan por/con el mundo de la música, el teatro, la poesía, entre otras áreas que evidencian a un “clan intelectual”: el narrador se ve atraído por la literatura y tiene licenciatura universitaria trunca, “pasaba el día traduciendo novelas policiales, con la vaga esperanza de terminar la carrera algún día”⁷⁸; Cecilia es aficionada a la pintura, va con el psicoanalista y tiene automóvil propio (lo cual nos revela su nivel socioeconómico); a Clara (uno de los personajes secundarios con mayor fuerza) también le gusta la pintura, además, su representación cinematográfica la mostrará como cantante y bailarina aproximadamente del minuto 34 al 36 en el filme. El incesto simbólico

⁷⁶ Juan GARCÍA PONCE, *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p. 40.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

radica en el amor entre Cecilia-narrador y su desenlace, ya que como ambos integran esa tribu intelectual, asemejándose a hermanos, al igual que Julia-Carlos, tienen que renunciar el uno al otro, Cecilia se decide, finalmente, por Guillermo, su exesposo. El modelo de Durkheim y Levi-Strauss se aplica porque “Tal peligro no existe para los miembros de otro clan, ya que al tótem de otro no le afecta prohibición alguna [...], de ahí la doble regla del matrimonio interclánico y de la prohibición del matrimonio en la población del clan”⁷⁹.

De la anterior abstracción e interpretación se deriva mi postura en cuanto al incesto, acerca de que éste se ejerce, por lo menos para el mundo creativo de García Ponce, como un acto, con carga histórico- estructural ya planteada por Durkheim y Levi-Strauss. Juan García Ponce estaba al tanto de aquellas principales proposiciones de Marcuse (cabe recordar que fue quien tradujo *Eros y civilización*), empero, esa interpretación extraída de *Las estructuras elementales del parentesco* para explicar “Tajimara” se propone como un pequeño aporte de esta investigación.

II.3 “Tajimara” desde Pierre Klossowski

Es factible que el legado del Marqués de Sade, de plasmar la sexualidad y sus manifestaciones no aceptadas, por lo regular, por la norma social, se perpetúe en los trabajos de Georges Bataille y Pierre Klossowski; la tarea emprendida a finales del siglo XVIII no sólo se prolonga en el XX, sino que se intenta explicar. Ambos podrían considerarse como estudiosos fundamentales del erotismo, pues lo plantearon y defendieron con argumentos filosóficos y teológicos.

⁷⁹ C. LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p.54.

Esta última sección de este capítulo se concentra en presentar a Pierre Klossowski como otro de los principales teóricos de la “perversión” e influencia para García Ponce; se comentarán mínimamente algunos de sus cuentos más representativos con la intención de que aporten evidencia suficiente para confirmar la recurrencia de cada subtema y su nexos con “Tajimara”, vital para esta tesis.

II.3.1 El tercero

Juan García Ponce reconoce la influencia de Bataille, Musil, Pavese, Mann y Klossowski en su obra. Es este último quien más atrae por tratarse del principal pensador que propone “el tercero”. Resulta interesante que dicho concepto haya embonado en y matizado el estilo de algunos integrantes de esta generación recuérdense cuentos como “Sombra entre sombras” de Inés Arredondo o “Estela” de Juan Vicente Melo (de ahí la importancia de que García Ponce lo aborde).

Roberte esta noche, de Klossowski, se caracteriza, entre otros aspectos, por presentar temas como el voyerismo, la experimentación motivada por la curiosidad y sus consecuencias. También aborda la transgresión de lo sagrado, idea que retoma de Bataille: lo sagrado no existe sin lo profano (complemento mutuo e indispensable), al cuestionar, retar y transgredir lo primero, a través de lo segundo se trasciende, no sin antes concatenarse con el triángulo sexual; planteamiento extraído de la cosmogonía cristiana: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, “La hipóstasis sólo se realiza en el misterio de la Trinidad”⁸⁰. Y es que para Klossowski el tercero en una relación - que paradigmáticamente, según la sociedad, se

⁸⁰ J. GARCÍA PONCE, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción.*, p. 25.

establece como bimembre - es una forma de actualizarse mutuamente (tanto el tercero, el sujeto pasivo, como el que invita a éste) y esto propicia que el tiempo se detenga y se prolongue en un ritual: la copulación, así como el voyerismo, el exhibicionismo y el orgasmo, ya no son fenómenos fisiológicos o de la psique⁸¹. Desde la óptica de una interpretación personal, lo asocio a una escalada del sentir de la existencia, una comunión con lo sacro, una explosión vehemente de emociones que recuerda esa fase de enajenación de san Juan de la Cruz o a santa Teresa de Ávila. Así pues, como todo lo sagrado conlleva una ceremonia o un rito, este, independientemente del acto sexual, es la complicidad de un tercer participante.

Klossowski, gracias a las voces de cuatro personajes, realiza una apología del trío sexual; Octave, un profesor universitario encomienda a Vincent, un sujeto procedente de El Vaticano y quien se hospeda en su hogar, que se haga cargo de la educación de su sobrino Antoine, de diecisiete años; Vincent será el elegido para que seduzca a Roberte, la esposa recatada y moralista de Octave. Casi al inicio de la novela el profesor de Teología pronuncia las leyes de la hospitalidad (*les lois de l'hospitalité*) en las cuales un invitado en una casa (y si nos abstraemos más, también a una pareja) goza de la confianza de los anfitriones, un camino para ascender a la libertad, a su vez está sujeto a la voluntad de ellos, obviamente el término “invitado” se emplea con el doble sentido que ya se sabe: “El deber del invitado es, entonces, tomar a la dueña de la casa para hacer que su esencia como anfitriona se muestre y satisfacer la curiosidad del dueño de la casa con respecto a la dueña”⁸².

García Ponce ya había leído a Klossowski cuando ideó sus relatos más impactantes (“Rito”, “Imagen primera”, “Enigma”, “Cariátides”, “El gato”), por tal motivo se podría

⁸¹ M. BUENDÍA, *op. cit.* p.26.

⁸² J. GARCÍA PONCE, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, p. 24.

considerar la obra del erotólogo francés como hipotexto del escritor yucateco. Un ejemplo de lo anterior sería la presencia, designación, función y actuar de uno de los protagonistas en “Rito”, uno de sus relatos más eróticos, denominado como “el invitado”, quien, excitadamente, posee a Liliana frente a su marido, los tres en mutuo acuerdo.

En “Tajimara” el molde formulado por Pierre Klossowski, aunque replanteado, se repite, hay evidencias de voyerismo, exhibicionismo y, por supuesto, de un tercero. El devenir de la acción de varios personajes lo confirman: la fracción textual más explícita y convincente es un lacónico pasaje en que el narrador se remite a la analepsis de la juventud de ambos y el enamoramiento de Cecilia: “Para mí Guillermo siempre había sido una más entre sus víctimas, y, aunque los había sorprendido juntos muchas veces y sabía que a ella le gustaba”⁸³, aquí es posible notar varias de estas manifestaciones: el binomio voyerismo-exhibicionismo, “aunque los había sorprendido juntos muchas veces y sabía que a ella le gustaba”, además, entre líneas el receptor puede conjeturar la participación de ese tercero ejercida mediante el sentido de la vista; el tercero no siempre participa en la relación sexual, es posible que se limite a observar. Aparentemente el narrador no le presta suficiente relevancia, sin embargo, a través del presente análisis y al seguir los postulados ya citados en *Roberte esta noche* se pudo dilucidar el mensaje alterno. Más aún, en el transcurso del cuento aparece otro personaje con el mismo cometido. Si bien, Clara no lleva el concepto que nos atañe a la cúspide de lo sexual, sí lo representa parcialmente para desestabilizar a los amantes o fortificar la relación, según se vea. Y es que hasta la invención de “Tajimara” (1960), podemos suponer, que García Ponce se encontraba en una etapa de experimentación distinta a la faceta de cuando escribió “Rito”, en 1982. Probablemente aún no disponía de suficientes

⁸³ Juan GARCÍA PONCE, *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p. 32.

herramientas literarias como para proporcionarle un carácter erótico al tercero (refiriéndonos a los componentes de un personaje), tal como se aprecia, así mismo en el relato aludido y en “Enigma”, ambos contenidos en *Figuraciones* y editados por el FCE en 1982. Los límites quizá fueran las normas morales de la sociedad en 1965 o un concepto de erotismo aún en construcción, lo cierto es que “Tajimara” servirá como germen para el perfeccionamiento de este tema y me atrevo a aseverar, uno de los principales aportes de Klossowski a la creación de Juan García Ponce.

II.3.2 El voyerismo

Cuenta la leyenda que Tom era el mejor sastre de la villa de Coventry (Inglaterra), donde aconteció un increíble suceso, cierto día madame Godiva, esposa del Conde Léofric cabalgó completamente desnuda por las principales calles de la ciudad, como protesta para que su marido bajase los altos impuestos que agobiaban a la población. Las personas, al verla pasar, escandalizadas miraban hacia otra parte, pero Tom contempló a la Condesa con lujuria; se dice que quedó cegado, como forma de castigo divino⁸⁴. Este es el primer registro histórico que posee la psicología, para catalogar al voyerismo como parafilia. Hemos mencionado en el anterior subapartado que la ceremonia en la que el tercero culmina el ciclo de la plenitud erótica prolongan espacio-tiempo, además de la continuidad e infinitud del ser. Son rituales que comunican con lo sagrado, algo ya estudiado por la antropología, la psicología y la sociología:

⁸⁴ *The Gale Encyclopedia of Psychology*, p.472.

Dentro de los rituales del erotismo presentes en la literatura, el espectáculo es el ritual favorito del voyeur: el voyeur se transforma en el eximio sacerdote, en el oficiante que pone y dispone a merced de los espectadores el cuerpo de su pareja, con ello conforma los elementos de la ceremonia.⁸⁵

El concepto del tercero se concatena con un comportamiento que cierra, completamente, la plenitud erótica, el voyeur. Ambos originan un espectáculo sexual singular, que se puede tomar como una ceremonia. Es decir, ahora no se trata únicamente del tercero (intruso o invitado), sino que un cuarto participante entra en juego, el que mira, observa, contempla el acto ritual o la obra de arte, complementa lo sagrado a través de la vista.

Antes de proseguir es útil recurrir a la definición psicológica del voyerismo. El diccionario de psicología Gale define al voyerismo como:

[...] a paraphilia in which a person finds sexual excitement in watching unsuspecting people who are nude, undressing, or having sex. Voyeurs are almost always male, and the victims are usually strangers. A voyeur may fantasize about having sex with the victim but almost never pursues this. The voyeur may return to watch the same stranger repeatedly, but there is rarely physical contact.⁸⁶

Hasta aquí se cuenta con el término psicológico, el cual nos auxiliará para su aplicación en “Tajimara”. Por su parte, Bataille en *El erotismo*, va más allá en un capítulo y proporciona una explicación de por qué al individuo le gusta mirar, desde la exposición pública de los

⁸⁵ M. BUENDÍA, *op. cit.* p.29.

⁸⁶ *The Gale Encyclopedia of Psychology*, p.472.

sacrificios, en una sociedad apenas en construcción, “Los antiguos tenían, más que nosotros el sentimiento inmediato del sacrificio”⁸⁷; hasta, la forma más elaborada y moderna: la pornografía.

Y es que para García Ponce el sentido de la vista es fundamental para acentuar los efectos eróticos como se verá a continuación.

II.3.3 “Tajimara”, un cuento voyerista

Según Bataille, el deseo por mirar y extasiarse con el acto sexual emana del espectador que presenciaba, atónito y excitado, el sacrificio, conducta hasta cierto punto erradicada con la aparición del cristianismo y trasplantada simbólicamente al culto religioso, “El sacrificio de la misa es una reminiscencia de ello”⁸⁸. Con el implante de dicha religión se completa la conformación del voyerismo, ya que, a través del interdicto hacia la sexualidad, adquiere similitud con el sacrificio: “Esa inversión está llena de sentido si ahora consideramos la similitud del acto de amor y del sacrificio. Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne”⁸⁹. Lo que verdaderamente satisface al contemplar el acto sexual es el sentido de prohibición que acompaña al sexo, como también ocurre con el asesinato y su permisión temporal en el sacrificio.

Creo conveniente subrayar que, dadas las herramientas proporcionadas hasta aquí, “Tajimara” es un cuento primordialmente voyerista. Por una parte, lexicalmente la narración está plagada de verbos concernientes al sentido de la vista: mirar, observar, vigilar, enseñar;

⁸⁷ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁸ *Idem*

⁸⁹ *Ibidem*, p.129.

además, son constantes las descripciones de colores, contrastes e imágenes. Es sabido que la vista es uno de los agentes erógenos más importantes, véase en el siguiente fragmento: “La desnudé allí mismo, la llevé al cuarto y me desvestí mirándola, mientras ella se acariciaba”⁹⁰, más adelante exhibicionismo y voyerismo se perciben como una perfecta combinación en la relación sexual, “Cecilia con los tirantes del sostén bajados para que yo viera cómo se veía en bikini; Cecilia en el sofá, dejando que la mirara”⁹¹; el sentido de la vista adquiere un tono erótico en las siguientes líneas “Aquella tarde Cecilia estaba en shorts y los niños del pueblo se asomaban todo el tiempo por encima de la barda para verla”⁹². Anotemos un ejemplo más a esta serie: en el lapso narrativo en que se hace alusión a una melancolía de que “todo tiempo pasado fue mejor” y se refiere al noviazgo entre Cecilia y Guillermo (a quien ambos ya conocían desde sus mocedades de estudiantes y futuro esposo de ella), “Para mi Guillermo siempre había sido una más entre sus víctimas, y, aunque los había sorprendido juntos muchas veces y sabía que a ella le gustaba”⁹³.

Aquel pasaje, ya citado en la sección I.3, es representativo de la fuerza erótica, el instante en que la pareja tiene sexo a orilla de la carretera camino a Tajimara. Justo ahí se conglomeran varios temas estudiados hasta aquí: obviamente el erotismo batailleano, la acción verbal y narrativa que plantea Paul Ricoeur, y el voyeur que culmina en el mismo lector; García Ponce hace partícipe al receptor (o espectador), al respecto, mi propuesta es que se puede tomar a éste como el tercero, quien equivaldría al espectador que se satisface cuando mira a extraños en su intimidad, porque mediante la lectura presencia el hecho, en común acuerdo con el narrador. Esta peculiaridad será distinción en la temática y estilo de

⁹⁰ Juan GARCÍA PONCE, *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p. 33.

⁹¹ *Ibid.*, p.38.

⁹² *Ibid.*, p.40.

⁹³ *Ibid.*, p.32.

Juan García Ponce en sus posteriores creaciones: “Enigma”, “Rito”, hasta *Crónica de la intervención* (1982) o *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989).

Por ahora se ha expuesto el segundo objetivo específico propuesto en la sección de planteamiento de esta tesis, el cual establece que el estilo que caracteriza el erotismo con el que “Tajimara” opera es una influencia directa de Georges Bataille y Pierre Klossowski. Este capítulo es parte esencial del estudio comparativo entre literatura y cine, puesto que en el siguiente apartado se adentrará en aquellos aspectos fundamentales de la cinematografía y su relación con lo que se ha analizado en este primer capítulo.

Hasta aquí, todo este capítulo II, ha sido un esfuerzo por comprobar que “Tajimara” es un auténtico cuento erótico y no, como un lector de esta tesis lo planteaba a manera de interrogante: no se está ante un texto calcado o sumamente influenciado por los autores o pensadores ya explicados. En parte, el subcapítulo “II.1.2 La inversión del erotismo en ‘Tajimara’” se añadió con esa meta, la de esclarecer y ahondar en la contribución de Juan García Ponce en cuanto al abordaje del erotismo en la literatura mexicana, y es precisamente la de unificar postulados (desde freudianos hasta batailleanos) con un estilo propio: el de la descripción psíquica de los participantes en la diégesis, la forma en que se aglutinan todos estos elementos literarios, en ocasiones, resultan ambiguos, precisamente por ser el conflicto, ni siquiera existencial, de hecho erótico lo que marca la pauta en la mayoría de cuentos de Juan García Ponce. Sabemos que conflictuar y exponer son las acciones fundamentales del cuento, en cambio, para Hernán Lara Zavala, algunos de los principales relatos de García Ponce se centran en “narrar las experiencias de juventud con un estilo distante, críptico y

ceñido, con ciertos destellos psicológicos [...] en donde conflicto y desenlace se darán más a través de la inminencia que de la sorpresa o de un final efectista”⁹⁴

⁹⁴ *Ibid.*, p.201-202.

III. “TAJIMARA” Y SU ADAPTACIÓN

III.1 Asombro y alquimia

Desde la aparición primigenia del cine, concretamente las dos últimas décadas decimonónicas, hasta su masificación hiperbólica a partir de los años veinte del siglo XX, el cine generó un asombro espectacular (rememórese la reacción legendaria que provocó aquella secuencia de un tren dirigiéndose a toda velocidad hacia el público⁹⁵). Hoy, en pleno siglo XXI, nos enfrentamos a una maquinaria que todo lo fagocita y lo usa como un engranaje más de su metaestructura: hechos históricos, crítica social, mercado, arquitectura, diseño de interiores, etc., transmutan la literatura, música, fotografía, entre otras disciplinas y técnicas, en “oro”; esto es, quizá, a lo que se refirió Guillermo del Toro cuando en el Festival de Cine de Málaga, 2018, dijo que el cine es alquimia.

El séptimo arte es relativamente “nuevo”, si se compara con los milenios del teatro, la expresión gráfica o la música, éstas dos últimas florecen con el *Homo sapiens sapiens*. Lo cual nos lleva a reflexionar acerca del rigor de las herramientas para/del cine, las cuales van desde el estructuralismo aplicado, hasta considerar al cine como un lenguaje articulado, complejo, autónomo, interactivo y poético⁹⁶.

En la actualidad, en efecto, existe ya una extensa bibliografía especializada y publicada durante el siglo XX, así como en los primeros veinte años del presente, que contribuyó a afianzar los estudios objetivos acerca de este arte.

⁹⁵ *La llegada del tren (hermanos Lumière)*. Consultado en:

https://www.youtube.com/watch?v=qawVtd32DOQ&ab_channel=CarlosJ.Garc%C3%ADaRomero

⁹⁶ Robert BURGOYNE, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, pp.47-68.

III.1.1 Sucinto recordatorio de las adaptaciones del cine mexicano

Al remitirnos al génesis del cine, se advertirá que cierto halo de incomodidad rodeó los primeros cinematógrafos, estrenos y a actrices o actores que emigraban del teatro hacia la nueva tendencia; se le consideraba inferior a la literatura, “[su] peso [...] por encima de un nuevo medio, como lo era el cine a principios del siglo XX, son dos argumentos [...] cuando se aborda la relación entre ambos soportes artísticos”⁹⁷; imperaba tanto este juicio que si un escritor deseaba emitir alguna opinión de cine, a menudo, lo hacían bajo un seudónimo, como los casos de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes así firmaban sus reseñas del séptimo arte⁹⁸. El enriquecido historial de adaptaciones cinematográficas cuyo origen es la literatura, no sólo de forma general, sino en el caso específico de nuestro país, es prueba de que, a diferencia del resto de Latinoamérica, México se posicionó, gracias a algunos factores de privilegio, entre los lugares con fuerte influencia y gusto por la seducción de los celuloideos. Como muestra de estas circunstancias se encuentra la fascinación porfiriana por lo galo, pues para 1896 Porfirio Díaz invitó y recibió a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre, operadores de cinematógrafo de la compañía de los hermanos Lumière; los franceses aprovecharon para filmar lo que serían los primeros rodajes mexicanos, uno de estos se recuerda: *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*. Veyre y Bernard vendieron varios de estos nuevos artefactos y resultado de ello, dos años más tarde, 1898, las contadas salas (muchas improvisadas y cada vez más en aumento) proyectaron y distribuyeron la primera película nacional, la adaptación de Zorrilla de *Don Juan Tenorio* bajo la dirección de Salvador Toscano.

⁹⁷ Maricruz CASTRO RICALDE, “Literatura y autoría en el cine mexicano”, p. 162.

⁹⁸ *Idem*

De tal manera que, las adaptaciones en el cine mexicano se impulsaron por los siguientes motivos, la mayoría de estos políticos. Así lo asegura Francisco Paredo⁹⁹:

1. Lucir la hegemonía del cine mexicano sobre el resto de producciones en Latinoamérica, incluso, sobre el cinema español.
2. Difundir y fortalecer valores: libertad, justicia, fe, democracia, amor, etc.
3. Buenas condiciones financieras, por lo menos en el periodo del Cine Áureo Mexicano.
4. Intención propagandística de la historia nacional: la Independencia, las Leyes de Reforma, sobre todo de la Revolución Mexicana.

III.1.2 Algunas adaptaciones destacables

El fondo literario de numerosos filmes fue vital para impulsar y consolidar lo que después se conocería como la época del Cine de Oro nacional; escritores como Carlos Fuentes, Josefina Vicens, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Xavier Villaurrutia o Juan de la Cabada (por mencionar algunos) se desempeñaron como guionistas, argumentistas o dialoguistas. Remitámonos a una de estas dignas de aludir, *Santa* de Federico Gamboa fue cinematizada silentemente y por primera ocasión en 1918, y no fue hasta 1932 que Antonio Moreno la llevó a la megapantalla con sonido, considerada por varios periodistas de cine como “película inaugural de la cinematografía nacional”, así lo dice Federico Dávalos Orozco¹⁰⁰. Ambas versiones, la silente y la sonora, produjeron cuantiosas ganancias para Gamboa¹⁰¹ y causaron

⁹⁹ Francisco PEREDO CASTRO, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*, pp.187-197.

¹⁰⁰ *Apud* Maricruz CASTRO RICALDE, “Literatura y autoría en el cine mexicano”, p. 165.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.161.

un revuelo en el público, en parte por el morbo que despertaba la temática de la novela, en parte por el matizado moralizante y didáctico que los directores tuvieron que darle para el visto bueno de los censores. Con el arribo de los refugiados españoles aumentaron, debido a que cuantiosos de ellos se especializaban, antes de la guerra civil, ya fuera en teatro o cine, predominando el primero. Otras tres adaptaciones notables fueron *La calandria* (1933), dirigida por Fernando de Fuentes, de la obra de Rafael Delgado; *Monja, casada, virgen y mártir* (1935), del director Juan Bustillo Oro, extraída de la novela de Vicente Riva Palacio; *Los bandidos del Río Frío* (1938) bajo la dirección de Leonardo Westphal, obviamente de Manuel Payno. Como se observará, las obras decimonónicas fueron las favoritas para llevarse al cine por las mismas causas propagandísticas de valores, su simplicidad y linealidad, además de que los receptores se identificaban con las diversas tramas, moralizantes y románticas, en su mayoría¹⁰². Antes de pasar a los cincuenta, no olvidemos la clásica *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), representativa, icónica y de una calidad insuperable: de Fernando de Fuentes, adaptación de la novela de Rafael Muñoz, cuyo guion quedó en las manos del mismísimo Xavier Villaurrutia y del director, con música de Silvestre Revueltas y la protagonizó Domingo Soler junto a actores de reparto de la talla de Antonio R. Frausto o Raúl de Anda. Sigamos con *La malquerida*, adaptación de Mauricio Magdaleno de la obra homóloga de Jacinto Benavente (escrita en 1913), dirigida por Emilio Fernández en 1949, tal ha sido el éxito de dicha obra teatral que, incluso en el siglo XXI, en 2014, Televisa la readaptó, con el mismo nombre, en forma de melodrama y bajo la dirección de Ximena Suárez. Luis Buñuel, en 1953, cinematizó *Él*, de la narradora peninsular Mercedes Pinto, con las interpretaciones de Arturo de Córdova y Delia Garcés, posteriormente, en 1958, llevó a

¹⁰² *Ibid.*, p.164.

la pantalla la famosa novela *Nazarín*, de Benito Pérez Galdós. Ya en 2018 el director Sebastián del Amo adaptó la clásica obra de Rafael Bernal, *El complot mongol*, lo cual, desde la particular opinión sólo sirvió para que la novela se conociera más entre los lectores “poco instruidos” en literatura culta.

Como se supondrá, con razón, la lista es muy larga y ciertamente no abarca nuestra investigación. Al contrario, se encontró toda una tesis doctoral de Noelia Núñez Preza: *Estudio de las adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015* que aborda la materia con increíble profundidad.

III.1.3 Adaptación, según Sánchez Noriega

Adaptar es, según Sánchez Noriega, “experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originalmente”¹⁰³; para nuestro caso equivale del lenguaje literario al cinematográfico, es decir: “un proceso por el que un relato [...] expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones [...] en la puesta en imágenes”¹⁰⁴. En *De la literatura al cine* separa al autor, como creador, y al director de cine como un intérprete. No se niega que, como ocurre con la frontera entre erotismo-pornografía, también en este aspecto existe una diáfana división: “el creador del tema (historia) en que se basa una película no puede ser el autor del filme, ya que el sentido [de este] no es previo” a la obra literaria, sino que queda supeditado al texto. En síntesis, José Luis Sánchez Noriega realiza dicha catalogación para remarcar que el director posee la capacidad, además de cierto

¹⁰³ J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁴ *Id.*

sentido de responsabilidad, de reinventar el relato escrito en la adaptación, de hecho, en palabras de Graciela Martínez Zalce, “la película es una obra completa y distinta” a la matriz literaria. Con esto se ejecutaría una segunda obra de arte con una materia prima decantada y nutrida por componentes del cine, algunos de estos autónomos ya de por sí: fotografía, música, escenografía, etcétera. De ahí la definición citada: “experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto”. Por lo tanto, el director es un alquimista, como ya se dijo, que transmuta la literatura en movimiento e imagen.

Por su parte el artículo de José Antonio Pérez Bowie presta importancia al contexto, tanto de la obra escrita, como de la adaptación: “La adaptación puede ser, así, un simple producto de la ideología, de la estética, de la temática o de la mitología de una época”¹⁰⁵; obstáculo que supera, en general, *Los bienamados*, pues es casi paralela a su creación escrita, así como su estreno.

III.1.3.1 Cercanía de la adaptación con la obra literaria y la voz fuera de cuadro

Al documentarme y basarme en aquellos postulados, al igual que en la tipología de las traslaciones de Sánchez Noriega ya es factible formular una aseveración: técnicamente y apegados a la clasificación que menciona dicho teórico, correspondería al modelo A, una “Adaptación como ilustración”, pues en el medimetraje “Se trata de plasmar [...] el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso”¹⁰⁶.

Se resaltan tres aspectos primordiales retomados del cuento:

¹⁰⁵ José Antonio PÉREZ BOWIE, “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas consideraciones teóricas recientes”, p.286.

¹⁰⁶ J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, p. 64.

- a) Los personajes, sus personalidades y estados psíquicos.
- b) El tiempo.
- c) La atmósfera del gremio intelectual y pequeñoburgués de la década de los 60.

La voz describe, prácticamente, todo el universo de “Tajimara”. Equivale a un recurso interesante de aquellas adaptaciones con suficiente apego al texto original, es por ello que

se suele indicar que las novelas [*o cuentos*] que narran procesos psicológicos, estados de conciencia o como quiera que se llama al mundo interior de los personajes resultan difíciles de adaptar, porque el cine muestra acciones exteriores, salvo que se recurra a la voz en *off*¹⁰⁷.

Este cosmos diegético se (de)construye originalmente mediante el lenguaje, la palabra, la verbalización del molde textual. Al parecer, esto lo comprendió correctamente el director y guionista, pues no sólo se calcó de la narración, sino que se empleó como vía para romper esquemas, yendo más allá de la voz fuera de cuadro introductoria de innumerables filmes de la Época del Cine de Oro Mexicano. Se emplea en aquellos fragmentos destacados en información importante e íntimamente ligada a los conceptos de Paul Ricoeur expuestos en el primer capítulo.

Las modificaciones de Gurrola y García Ponce no alteran la historia en absoluto. Aquella primera secuencia de arranque es una adecuación para presentar al personaje de Cecilia, detonante de la trama. Enseguida, aparece la voz del narrador; en el relato no se le

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 58.

proporciona nombre, en la cinta se llama “Roberto”. Hay una reescritura, distribución y reacomodo del planteamiento del texto original en el guion durante el intervalo, de 2:43-4:16:

En su coche, camino a Tajimara, Cecilia me dijo al fin el motivo de la fiesta: Julia iba a casarse y Carlos había organizado la reunión para “despedirse de la casa”. [...] Yo quería que me contara todo, pero con Cecilia eso era imposible; por encima de cualquier otra cosa adoraba la confusión y el misterio. [...] En cierto sentido, que ella manejara siempre era casi simbólico. Me había guiado hacia donde ella querría 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.¹⁰⁸

Cuando el protagonista habla sin articulación visual ante la cámara durante un intervalo prolongado, de entrada, es desconcertante para el espectador, pues no hay acción, sino que “Tajimara” pretende encontrar una reflexión contemplativa en el cine.

En el mismo tenor, la última cita confirma el respeto por mantener la estructura original al momento del rodaje, se sitúa casi a mitad del cuento: “Un día rompió varias figuras de la colección de Mario y él, que estaba harto de pasarse las tardes fuera, tomó esto como pretexto y se peleó conmigo”¹⁰⁹ reflejado en el instante 18:31.

Quisiera cerrar esta sección recalcando el reto que significó clasificar el filme de acuerdo a la tipología de Sánchez Noriega, así también, al considerar al objeto de estudio como una derivación dependiente del texto literario y no como dos entidades autónomas. El

¹⁰⁸ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.33.

hecho de catalogar al medimetraje como una “adaptación como ilustración” nos orilló al dilema de que una obra sólo es posible interpretarla en cierta dirección o canal¹¹⁰. Por ello esta tesis sirve de apoyo para comprender la autonomía entre disciplinas: un cuento es independiente a su adaptación, a su vez, la película está separada del escrito.

III.1.3.2 Supresión de episodios líricos y eróticos presentes en el texto

Numerosos comentarios sondeados en la plataforma de YouTube¹¹¹, donde se encuentra el filme, indican que el receptor promedio (la mayoría de estos acostumbrados a un cine comercial) se deja llevar por la impresión de un filme monótono o lento. A pesar de que al enunciar estas opiniones, muchas de ellas a lo baladí, se está “midiendo con la misma vara” cine comercial y cine experimental de culto, son necesarias para que nos indiquen un norte en cuanto a la recepción actual de la cinta; al respecto, recalca el investigador y comunicólogo italiano Pio Baldelli una necesidad imperante de “modernización del material narrativo, la reducción del diálogo, la eliminación de toda palabra que resulte oscura o que produzca confusión”¹¹²

Es pertinente examinar el óbice de un desfase. En el cuento y el medimetraje permean dos lenguajes que el guionista o adaptador unificó con el afán de tornarlo equivalente y traslativo entre las dos artes; el primero de ellos, el hipertexto, caracterizado por zonas de densa dialéctica poética; he aquí una muestra: “Asombrado, le pregunté quién era el novio. Dijo un nombre que no significaba nada para mí y luego me explicó que era un chileno al

¹¹⁰ Con “canal” hago alusión al término jakobsoniano referente a la plataforma que contiene mensaje o información

¹¹¹ *Bienamados*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=06kGaUj90vM>.

¹¹² *Apud* J. L. SÁNCHEZ NORIEGA, *op. cit.*, 53.

que podría aplicársele el aforismo de Schopenhauer sobre las mujeres: pelo largo e ideas cortas”¹¹³.

La influencia en Juan García Ponce de Cesare Pavese, Tomas Mann, Robert Musil¹¹⁴, además de Bataille, August Strindberg, incluso de Freud, transformó su estilo; de tal manera que en “Tajimara” fue menester anular fragmentos sumamente líricos y cavilaciones filosóficas innecesarias que rebuscarían más la trama.

Ya en *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, Huberto Batis hace alusión a la gran destreza poética de García Ponce. Por otro lado, la cercanía a su hermano Fernando, perteneciente a la Generación de la Ruptura, explicaría su pasión implícita por la pintura, prueba de ello son las tesis indagadas en Tesiunam: *Juan García Ponce y su narrativa de ilusión pictórica* (2009), *Los textos de pintura de Juan García Ponce: ¿una autobiografía?* (2019), *Ensayar la mirada: nueve pintores mexicanos de Juan García Ponce* (2017), y sus numerosos ensayos de crítica iconográfica. Argumentemos esta fascinación del escritor con partes contenidas en el cuento: “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 [...]; el paisaje nunca me había parecido tan melancólico como ahora”¹¹⁵. En el automóvil de Cecilia destaca el siguiente símil: “Las gotas repiqueteaban como municiones sobre el techo de lámina del coche”¹¹⁶. A continuación, estas líneas que son, prácticamente, micropinturas: “(Los viajes en el coche, sentado al lado de Cecilia por las tardes, sin pensar en nada, mirando los árboles amarillos y

¹¹³ *Ibid.*, p.31.

¹¹⁴ Eduardo VÁZQUEZ MARTÍN, “Número 30. Juan García Ponce. Nota introductoria”. Consultado en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/77-030-juan-garcia-ponce?showall=&start=1>

¹¹⁵ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.31.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.34.

las flores en las Lomas y luego las montañas pardas, verdes y azules diluyéndose con el fin del día)”¹¹⁷, más adelante se observa: “Poco antes de llegar a la caseta empezó a amanecer. Había neblina, pero abajo la ciudad se veía rosa y anaranjada”¹¹⁸. En definitiva, quitar el lirismo permitió cierta unificación entre ambas disciplinas.

En el intro, a la par de los créditos se observa una proyección de lo que se presentará en una de las “escenas monumentales” ya referidas, la relación sexual que culmina en el auto de Cecilia, rumbo a Tajimara. Subrayo que en la traslación cinematográfica se omitieron o replantearon pasajes de considerable potencia erótica, quizá porque ponían en riesgo a la producción ante la revisión de los censores o la sociedad moralina de la época. La primera de estas, “subida de tono”, aparece en el instante 14:27; se aprecia a Roberto acostado encima de Cecilia mientras la abraza, enfocando hacia la espalda de ella, sin mostrar los senos:

Le pasé suavemente la mano por el brazo y sentí cómo se le erizaban los vellos. <<Párate un momento>>. Sin contestar ella arrimó el coche a la cuneta y paró el motor. En un momento la lluvia empañó por completo los cristales. Desde algún lado se oía correr un arroyo. Empecé a besarla. Primero ella, se dejó hacer; pero luego me apartó [...]. Le puse una mano en la rodilla y subí por los muslos. <<¿Traes algo debajo?>>, <<Sí>> dijo ella, sin levantar la cabeza.

Subí la mano hasta el fin y la acaricié hasta que la tela se humedeció. Entonces, con la otra mano, empecé a bajarle el cierre del vestido, por la espalda. Le desabroché el sostén, la atraje hacia mí y le acaricié el pecho, apretándole el pezón con los dedos. <<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.>>.¹¹⁹

¹¹⁷ *Ibid.*, p.39.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.41.

¹¹⁹ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.36.

Las anteriores líneas expresan la conciencia y dimensión corporal de los personajes, lo cual era muy complicado de llevar a la pantalla para la época en que se filmó nuestra película en cuestión. A continuación, Batis anota acerca de la relativización y tergiversación de lo que conforma el tabú: “La pornografía, como belleza, está por entero en los ojos del que la contempla. Esta máxima que circulaba a mediados del siglo relativizando el juicio, puso en duda todo criterio válido para decidir qué debía prohibirse”¹²⁰. En el rodaje, tiempo 21:02, se plasmó así: Cecilia estaciona el coche a la orilla de la carretera, mira con seducción a Roberto y nos da entender con los movimientos de sus brazos que se despoja de sus pantaletas para después susurrarle “No quiero que pase nada, ten cuidado”; el acto sexual, se denota por el rictus de éxtasis de Cecilia y el cristal escurriendo agua enfocado por la cámara para difuminar el plano. Otro episodio erótico “dibuja” la relación conflictiva y enriquecida por los encuentros sexuales:

Las tardes interminables en que yo trataba de hacerla gozar y el olor revuelto de nuestros cuerpos después de hablar horas enteras en la cama con las piernas entrelazadas, manchando con ceniza las sábanas. “A veces no siento nada. Es inútil. Siempre me ha pasado lo mismo. Estoy mal”. Siempre, ¿con quién? Pero luego, con el sudor revuelto, me rodeaba la cintura con las piernas y yo la buscaba por dentro y después de revolverse y quejarse y suspirar se aflojaba al fin y murmuraba “gracias, gracias por esperarme”.¹²¹

¹²⁰ H. BATIS, *op. cit.*, p. 200.

¹²¹ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.34.

Con esto se concluye que la traslación cinematográfica se vio afectada, aunque en una medida menor, por la realidad social aunada al igual que las distinciones que demanda una adaptación; en ello residieron las podas que, como ya se aludió, no perjudicaron significativamente a la cinta.

III.2 El tumultuoso año 1965, no sólo para Juan García Ponce

1965 fue un año singular. Para Juan García Ponce significó la incursión, por primera vez, en los terrenos del ensayo con su libro *Cruce de caminos*, catalogado por José de la Colina como “una de las muy raras aportaciones de la inteligencia mexicana a la comprensión del problema del arte y del *caso* del artista”¹²², y si añadimos la adaptación cinematográfica del cuento en cuestión, además de que participó, junto a Juan Vicente Melo en el guion de *Amelia*, de Juan Guerrero, sin duda fue un periodo bastante productivo para él.

Socialmente (se añade el dato sólo por contextualizar) es el año en que la inconformidad, organización y protesta de los médicos demostró la incapacidad, autoritarismo y prepotencia gubernamental para atender demandas de una sociedad que evolucionaba a la par de otros países alrededor del mundo y que afectarían en los cinco años venideros desde lo más perceptible, hasta lo más intangible como el cine y la expresión artística. Ya José Agustín en el primer volumen de su trilogía *Tragicomedia mexicana* acentúa los matices sociopolíticos del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, bajo el cual se rodó el filme y se escribió “Tajimara”: caracterizado por el progreso económico y un poder adquisitivo pocas veces tenido en Latinoamérica; no obstante, marcado por el autoritarismo,

¹²² José de la COLINA, “El artista como héroe. Juan García Ponce, *Cruce de caminos*”, p.32.

intolerancia, movimientos de rebeldía (como el asalto al cuartel de Ciudad Madera, Chihuahua, el 23 de septiembre de ese año por campesinos marginados) y las protestas.

En el ámbito de la distribución cinematográfica en México, su temática y su público meta¹²³ se encuentra en pleno apogeo el cine del héroe-antihéroe en las películas de lucha libre, como *Blue Demon, el demonio azul*, *Neutrón contra los asesinos del karate* o *Neutrón contra el criminal sádico* (estas dos últimas protagonizadas por Wolf Ruvinskis y dirigidas por Alfredo Crevenna) o *Las lobas del ring* (Dir. por René Cardona). Abundan los denominados por el crítico de cine Jorge Ayala como “*chiliwestern*”, mexicanización de los filmes del viejo oeste que tuvieron su apogeo en la década de los sesenta, concretamente en 1965 se estrenaron *Duelo de pistoleros* (Dir. por el prolijo Miguel M. Delgado) o *El último cartucho* (Dir. por Zacarías Gómez Urquiza, con la actuación estelar de Lucha Villa). Aún tenía espectadores, y muchos, el cine que abordaba a la Revolución Mexicana y con ello ensalzaba, aunque indirectamente, al PRI: *Gabino Barrera* y *El hijo de Gabino Barrera* (dirigidas por René Cardona). Fueron innumerables aquellos dramas (rancheros, amorosos o familiares), que lejos de entretener, se rodaban con la intención de adoctrinar moralmente a la clase media que progresaba paulatinamente gracias al “milagro mexicano”: *Qué hacer con mis hijos...* (Dir. por Alberto Mariscal), *Preciosa* (Dir. por Juan José Ortega y protagonizada por Ana Bertha Lepe) o *Los cuervos están de luto* (basada en la obra de Hugo Argüelles y dirigida por Francisco del Villar). Había receptores hasta para la comedia con final romántico, como *El dengue del amor* (Dir. por Roberto Rodríguez con actuaciones estelares como la de Resortes y Dámaso Pérez Prado) o *Tintansón Crusoe* (de Gilberto Martínez Solares, obvio con Germán Valdés, *Tin-tán*). En resumen, la enumeración citada fueron

¹²³ María Luisa AMADOR y Jorge AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica. 1960-1969*, pp. 227-267.

películas que acataban una demanda de consumo en masa, puesto que el cine representaba llano entretenimiento, la mayoría de estas carecían de contenido crítico (y mucho criticable), de buena fotografía, un sustento valorable de la trama, guiones aceptables ni qué decir de las bandas o efectos sonoros.

Como contrapeso de esta visión mercantilista, ya para 1960, es decir, cinco años atrás, se había fundado la Filmoteca de la UNAM y en 1963, dos años previos a 1965, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos había abierto sus puertas, “Con el depósito de dos cintas de Manuel Barbachano Ponce, en 1960 surgirá la Filmoteca de la Universidad Nacional. Y será [ese] uno de los centros del proceso de transformación en las artes y de difusión de la cultura cinematográfica”¹²⁴; instituciones emblemáticas y claves en las que se han preocupado por producir, criticar o encaminar hacia genuinas preocupaciones con respecto a este arte, alejadas de lo que alguna vez acuñó Carlos Monsiváis como “bodrios” del cine. Así, de este lado de la balanza, el 14 de mayo se estrenó *Cien gritos de terror* (bajo la dirección de Ramón Obón, con las actuaciones de Joaquín Cordero, Ariadna Welter, Jorge Martínez de Hoyos y Ofelia Montesco), donde se demostró que México tenía las herramientas para producir el género *thriller*. *Los bienamados*, nuestro filme en análisis, se preestrenó el 2 de septiembre en el Cine Regis, lugar en el cual se proyectaron los finalistas del Primer Concurso de Cine Experimental que a continuación veremos.

¹²⁴ Francisco Javier RAMÍREZ MIRANDA, “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México”. Consultado en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/>

III.2.1 El Primer Concurso de Cine Experimental de 1965

En su artículo “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México” para la revista electrónica argentina *Cine documental*, el investigador de la UNAM, Francisco Javier Ramírez Miranda, ahonda con soltura en todos los pormenores de este certamen.

Para empezar, habría que definir qué se entiende por cine experimental. Logísticamente, este certamen concentró producciones cuyos recursos eran nulos o limitados, precisamente por no encajar en las directrices temáticas para recuperar lo invertido por un probable productor, en comparación con la mayoría de las películas, “churros”, en cartelera. Otro aspecto del concurso fue que congregó a jóvenes directores que buscaban el impulso de su carrera; no todos lo lograron, fue el caso de Juan José Gurrola, quien puso en la balanza y se inclinó más (y mejor) en el teatro, contrario a Alberto Isaac, que en las palabras de Jorge Ayala Blanco (uno de los jurados) “fue, quizá, quien mejor aprovechó el Concurso de Cine Experimental para incrustarse dentro de la industria”¹²⁵, otro de los cineastas que hizo carrera y aprovechó esta ocasión fue Rafael Corkidi, quien participó como operador de cámara en “Tajimara” y para 1972 ya se encontraba rodando su propia cinta: *Ángeles y querubines*, además de encargarse de la fotografía en *El topo* (1968) y en *Fando y Lis* (1973), del controvertido Alejandro Jodorowski. En cuanto al estilo y técnica, las propuestas finalistas plantearon una disolución de las fronteras disciplinarias tradicionales del cine comercial; se planteó otra forma de hacer cine, pues por influencia de uno de los principales mecenas, Manuel Barbachano Ponce (quien financió *Los bienamados*) que había producido noticieros, “Es quizá por esta confluencia entre un proceso de renovación y la importancia del noticiero

¹²⁵Jorge Ayala Blanco: *1er. Concurso de Cine Experimental*. Consultado en: https://www.youtube.com/watch?v=bu7lwWECM-s&t=318s&ab_channel=FilmofiliasCin%C3%A9filos

que muchas de las propuestas pasaron por una mirada documentalizante, pero es también claro que hubo una intención realista”¹²⁶.

Desde 1964 el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) mediante sus líderes, Ícaro Cisneros y Jorge Duran Chávez, convocó a este certamen, con el primordial propósito de “promover la incorporación de nuevos cuadros a la industria cinematográfica mexicana en los diversos rubros”¹²⁷. En efecto, *Los bienamados*, y ahí “Tajimara”, quedó dentro de los primeros 12 finalistas de 31 propuestas evaluadas, principalmente por los flashbacks, analepsis planteadas e innovadas desde del cuento de García Ponce. Los primeros cuatro lugares recayeron en: 1. *La fórmula secreta* (Dir. por Rubén Gámez), 2. *En este pueblo no hay ladrones* (de Alberto Isaac), 3. *Amor, amor, amor* (dirección a cargo de varias personas), y 4. *Viento distante* (de Salomón Laiter, Sergio Vejar y Manuel Michel). La convocatoria estuvo abierta desde agosto del 64 hasta mediados de 1965, no hubo un premio monetario, sino que el STPC ofreció a los finalistas cubrir los gastos de equipamiento cinematográfico, de la película virgen, de revelado y, en cuestión de proyección, las cintas finalistas y ganadoras se exhibirían en salas comerciales, por ello “Tajimara” se preestrenó en el cine Regis.

Hasta aquí se prueba de la trascendencia del Primer Concurso de Cine Experimental en el que fue finalista nuestro filme. Es menester mencionar que estas películas se re proyectaron en el Festival Internacional de Cine de la UNAM (Ficunam) en su edición de 2014, por lo

¹²⁶ F. J. RAMÍREZ MIRANDA, *op. cit.* Consultado en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/>

¹²⁷ *Id.*, Consultado en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/>

que se deduce el profundo impacto que tuvo, por lo menos en el cine experimental, el certamen y sus cintas finalistas, entre ellas “Tajimara”.

III.3 Cuestiones cinematográficas en “Tajimara”

La presente subsección enfocada en proporcionar suficientes argumentos que apoyen la tesis inicial en cuanto al estrato literario de la adaptación, el cuento de Juan García Ponce, como guía y modelo de innovaciones en el terreno de la cinematografía, resultado de dicha relación de intertextualidad. Se comenzará con realizar una breve descripción de aquellos espacios que coinciden con el relato y que, en el rodaje, se acataron o se perfeccionaron. Ante esto, es inevitable caer en la paradoja espacio-tiempo, por ende, si se exponen los espacios considerados en la película, se tendrá que referir al tiempo. Para ello existe una explicación parcial en el subcapítulo “I.4 El río subterráneo de Tajimara” donde se profundiza en la “cadena de doble hélice” causal de dos historias paralelas presentes en nuestro objeto de estudio; otra arista relacionada con el tiempo es aquella advertida en el propio desarrollo de la tesis: las analepsis son explícitas y señaladas mediante paréntesis.

Se cerrará con la identificación y exposición de un fenómeno particular e interesante: la ventana, un símbolo completamente garcíaponcesco.

III.3.1 Construcción y ocupación del espacio

Comenzaremos por definir “espacio” como aquella extensión que contiene materia y relacionado íntimamente con el transcurso del tiempo.

Desde que en la antigua Hélade se experimentó y perfeccionó el teatro (progenitor del cine) eran ya indispensables los decorados *ad hoc* a la trama y el espacio destinado para el montaje. En términos referentes al séptimo arte, el espacio es fundamental, proporciona realismo a la temática. Precisamente eso nos demuestra la película *Dogville* (2003), dirigida por Lars von Trier, que lejos de las interpretaciones de muchos acerca del símbolo y el referente, nos revela la trascendencia de los decorados y espacios, hasta antes imperceptibles por el espectador promedio. Es entonces cuando apreciamos este componente cinematográfico y su inherencia a la diégesis¹²⁸, por ejemplo, no es factible imaginar un *western* sin el minucioso contexto (vestuario, decorado, paisajística montada) que los cineastas destinan para otorgar de verosimilitud al filme; así fue como se consolidaron

los grandes complejos de decorados realizados en exteriores. Las principales productoras los construyeron en zonas anexas a sus estudios [...], como Cinecittà (1937), Universal (1915), Balberlsberg (1912), Pinewood (1934), Chamartin (1941) o Joinville (1910)¹²⁹.

“Tajimara” en este aspecto es conjugación de espacios abiertos y cerrados, no obstante, los cerrados imperan en el medimetraje, constituyen un híbrido perfecto. Por una parte, todo lo abierto, como en la carretera camino a Tajimara, visible al inicio de la cinta y en el minuto 23:52, que da paso a la escena monumental de erotismo que ya he indicado en I.3.1.2, alentando la tradición imperante del momento: grabar en escenarios naturales¹³⁰. En lo concerniente a la escenografía artificial, el espectador la observará limitada a dos o tres

¹²⁸ Rafael TRANCHE, *Del papel al plano: el proceso de creación cinematográfica*, pp. 99-101.

¹²⁹ R. TRANCHE, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁰ Numerosas películas, ya consideradas como clásicas del cine mexicano, fueron rodadas en espacios abiertos; figura *Maclovía* de 1948, bajo la batuta de Emilio Fernández, grabada en Pátzcuaro, Michoacán

locaciones, esto se debe a que las secuencias en interiores fueron grabadas en un departamento de Juan José Gurrola ubicado en la Zona Rosa, así lo atestiguó Mauricio Davidson (actor que interpretó a Carlos) con quien tuve una llamada telefónica a finales de 2021.

El cuento inicia ya en la cuestión misma, *in media res*, por lo que en la traslación cinematografía se proporciona mayor información. El cuento en sí abre: “En su coche, camino a Tajimara, Cecilia me dijo al fin el motivo de la fiesta Julia iba a casarse y Carlos había organizado la reunión para <<despedirse de la casa>>”¹³¹. Juan José Gurrola insertó un punto cero para detonar la trama con un plano general fijo, destacando a Cecilia (interpretada por Pilar Pellicer), situada en el margen derecho; este plano general empleado: “A menudo su uso denota un contexto en el que los personajes se ven amenazados o intrigados, ya que se puede percibir cada gesto o movimiento”¹³², pues Pilar Pellicer con su actuación denota impaciencia, después ansiedad, y con el transcurso de la trama el espectador se entera de que espera a Roberto.

En nuestro objeto de estudio son preponderantes los lugares cerrados; en cambio, los espacios abiertos, públicos, juegan un papel esencial, pues en estos se muestra la concepción



¹³¹ Juan GARCÍA PONCE, *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p. 31

¹³² Eduardo RUSSO, *Diccionario de cine*, p.43.

de la realidad, el mundo mismo: el museo, calles, plazas, edificios, la carretera camino a Tajimara, en cada retorno a la narración de la voz fuera de cuadro: en 2:49 el encuadre de la toma nos revela una avenida de tantas de la Ciudad de México y el modelo del automóvil, segundos después, 3:37, se aprecia la carretera:

Más adelante se ahondará en cómo estos lugares abiertos incidirán en el recurso literario y cinematográfico de las ventanas.

Los personajes se abstraen de lo real, de la sociedad; todo lo existente en el contexto queda supeditado al estado psicológico de la mente, en plenos espacios abiertos, como la vía pública:

Bajábamos la escalera con mi brazo alrededor de su cintura para comprar un pollo en la esquina y en la calle había viento, los árboles se veían tristes, el cielo estaba gris, el ruido del tráfico se perdía en el aire y la gente parecía extraña a nosotros¹³³

Recordemos también que, en el poblado, a las afueras de la ciudad, donde se ubica la finca, se concibe con extrañeza a las personas que habitan en ella y sus actividades: “En el pueblo todos se reían de Julia y Carlos. Ellos nos recibían manchados de pintura de la cabeza a los pies [...]. Aquella tarde Cecilia estaba en shorts y los niños del pueblo se asomaban todo el tiempo por encima de la barda para verla”¹³⁴

Por contraposición, estos espacios cerrados son un recurso más del profundo erotismo que rodea la obra, en éstos se estrechan las distancias y se propicia, dentro de la trama, un

¹³³ J. GARCIA PONCE, *op. cit.*, p.34,

¹³⁴ *Ibidem*, pp.39-40.

mayor acercamiento físico de los cuerpos. La primera demostración de esto acontece recién iniciada la película, en 4:45, cuando Cecilia sube desvistiéndose, al departamento de Roberto. Al entrar, mientras se ríe (la risa se analizará más adelante en III.3.3) con sus gestos da a entender cierta seducción; ya en el interior el mismo espacio cerrado difumina los espacios individuales de cada personaje. Bataille apunta, no con respecto a los espacios, sino del erotismo: “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone una disolución relativa del ser”¹³⁵ y hemos visto que los espacios también se alteran y coadyuvan “al estado de deseo erótico”.

Es también en un espacio cerrado cuando en 6:15 se hace un flashback al momento en que ambos se reencuentran en una cafetería después de muchos años, lo que originará todo el sistema de causa-consecuencia de “Tajimara”.

El acto creativo, en lo solitario y repleto de placer, acontece en la casa donde viven Julia y Carlos, en la completa privacidad y en un ambiente impregnado de hedonismo: fuman, beben, discuten, se deleitan con la conversación; en la película, los protagonistas consuman este acto en el minuto 30:20 cuando Julia les pregunta a sus amigos cómo le ha quedado su nueva pintura, también en el lapso 27:07 donde la acción misma de pintar se relaciona al juego, al deseo y al erotismo. Asimismo, los espacios cerrados son un perfecto *locus amoenus* para consumir el acto sexual. A menudo en dichas secuencias se aminora intencionalmente la luz y se usa el plano detalle, *close up*, para su acentuación. Recálquese la fiesta en Tajimara, como un reflejo del interior psíquico, acontece hacia el final del medimetraje (no así en el cuento), se celebra en un sitio con cuatro paredes; su sentido es la emancipación, la convivencia, el aspecto helénico y trascendental de la catarsis: llegar a los límites para

¹³⁵ G. BATAILLE, *op. cit.*, p.17.

deshacerse de todo lo que oprime, de los interdictos de la vida cotidiana, de la realidad y la razón. En este punto, relacionemos los eventos que transcurren en lugares cerrados con el significado de la transgresión de Bataille: es la fiesta la oportunidad para desobedecer y eludir “la objetividad del mundo real”; el ocio, en el sentido batailleano, propicia la reflexión en torno a la muerte, propia y ajena. Esto, para Georges Bataille, ya es erotismo¹³⁶. Tanto en el filme, como en el texto se describe la atmósfera presente en interiores como liberadora, repleta de rituales; el del acto sexual, el de la producción de arte (*poiesis*), el ritual dionisiaco de la convivencia entre los pares enriquecido por el alcohol; los cuales prolongan el tiempo ante el insoportable e inevitable devenir de la muerte: “La desnudé allí mismo, la llevé al cuarto y me desvestí mirándola, mientras ella se acercaba. El pasado el presente, todos los años [...]”¹³⁷. En el medimetraje sucede igual, dichos rituales con ese valor de transgresión y catarsis se muestran en la finca de Tajimara, donde Julia, interpretada por Pixie Hopkin pasea en un short, o el del juego cuando ante el aburrimiento Clara (Beatriz Sheridan) invita a Julia a bailar; José Agustín se refiere a estos “prejuicios”: “[...] tampoco [alarmaba] la rebeldía sin causa de los jóvenes, el machismo, los prejuicios y las convenciones sociales que se habían extendido a casi todos los estratos de la sociedad”¹³⁸.

Para concluir este apartado, cabe hacer hincapié en aquello que menciona Giorgio Agamben, y que constituye su principal tesis, si no de todo su libro, por lo menos de uno de sus capítulos, quien recurre a los postulados de Aristóteles para sostener que la *poiesis* (a diferencia del quehacer práctico, remunerado) construye en el sujeto su certeza y se ejerce cierta libertad: “la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* [...] la producción hacia

¹³⁶ *Ibidem*, p.21.

¹³⁷ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.37.

¹³⁸ *Tragicomedia Mexicana 5 (1964-1970)*. Consultado en:
<https://www.youtube.com/watch?v=kE6ikDJuulo&abchannel=Canal22>

la presencia, es decir, el hecho de que algo pase del no-ser al ser”¹³⁹ mientras que el trabajo es inherente, incluso a la condición biológica del individuo para la consecución del sustento, también biológico¹⁴⁰. De ahí que concluya que el propio espacio cinematográfico, espacios abiertos, cerrados, naturales, con o sin escenografía, se constituyen como creación, dentro de la poética, por el sólo hecho de poseer un significado autónomo y a la vez complementario dentro de la decodificación de la obra de arte, que es nuestra película en análisis.

III.3.2 El reparto: un asunto de ingenio

En *La herética del cine mexicano*, Jorge Ayala asevera lo que todos ya sabemos acerca del arte: hacer cine es un acto de disidencia. No obstante, lo que más atrae es su clasificación por generaciones del cine nacional, catálogo diacrónico de los directores que forjaron dicha disciplina en nuestro país. Desde los pioneros del cine silente, la Época de Oro, pasando por los “echeverristas” (Arturo Ripstein, Sergio Olhovich o los recién fallecidos Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo) hasta los “operaprimos” (1993-2010):

si por generación se entiende no sólo una cuestión de edades y una conciencia de tiempos en el inicio y el desarrollo de carreras, sino también [...] una comunidad de intereses, temas, formas de narrar, actitudes, estilos y situaciones condicionantes¹⁴¹

¹³⁹ Giorgio AGAMBEN, *El hombre sin contenido*, p.112.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.113.

¹⁴¹ Jorge AYALA BLANCO, *La herética del cine mexicano*, p.21.

Utilizo las palabras con las que se refiere a J. J. Gurrola, porque desde mi postura definen implícitamente a nuestro objeto de estudio: “Con cintas breves, pero intensamente líricas como “Tajimara” (en *Los bienamados*, 1965), *Landrú* (1973) y *Robarte el arte* (1972), el formidable innovador escénico [...] sería el prototipo del hereje lírico arrollador y sin cabida”¹⁴².

Jorge Ayala Blanco coloca a José Juan Gurrola en la generación de los cinexperimentalistas, de 1965-1979. Este cine, caracterizado sobre todo por una limitante en el presupuesto destinado para el rodaje, además de darle prioridad a la subjetividad, con constantes imbricaciones en el tiempo, una versatilidad de temáticas que poco o nada se apegaban a la tradicional trama maniqueísta, las cuales van desde intentos surrealistas (como *Apocalypse 1900*, de Salvador Elizondo), hasta “intentos de experimentación formal, propuestas contraculturales o simples copias de la Nouvelle Vague”¹⁴³.

Puesto que ya he aludido al censo de películas exhibidas para 1965, considero que esta clasificación la inauguran *La fórmula secreta*, *En este pueblo no hay ladrones* y *Los bienamados* por sus ensayos con la cámara, los espacios, el decorado, la temática (enfocada en una crítica social hacia la burguesía y en detallar el estado psíquico de los personajes), el reparto se concentró en convocar e inmiscuir en el rodaje a aquellas áreas que, hasta antes de los “cinexperimentalistas”, eran sólo un artefacto más del cine, como consecuencia, en esta generación, se produjeron filmes con una amplia base en la literatura, ya fuera teniendo como apoyo obras literarias, alusión a textos literarios (como poemas, cuentos o novelas),

¹⁴² J. AYALA BLANCO, *op. cit.*, p.27.

¹⁴³ Israel RODRÍGUEZ, “El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes”. Consultado el 12/07/2022 en: <http://revistaiconica.com/cine-experimental/>

empleando a escritores como guionistas o, simplemente, dando pie a que personajes del mundo literario participasen, aunque fuera en breves secuencias, en una numerosa filmografía de la época. Recuérdese la intervención de Rulfo, María Luisa Mendoza y Gabriel García Márquez en la segunda película ya referida, dirigida por Alberto Isaac. Si bien, aunque muchas producciones se llevaron a cabo con firmes cimientos literarios, propiamente intervenciones o películas literarias no son, sino un conjunto de auxiliares innovadores para el cine. Dicha novedad también la aplicaría dos años después Juan Ibáñez en *Los caifanes*, al colocar como extra (un Santa Clós borracho) a Carlos Monsiváis o cuando los integrantes de la pandilla, en su juerga en la funeraria, comienzan a declamar fragmentos de poemas de *Coplas a la muerte de su padre*, del poeta medieval Jorge Manrique, “A mis soledades voy” de Lope de Vega y de Octavio Paz.

En “Tajimara” los papeles estelares recayeron en Pilar Pellicer (Cecilia), personaje trascendental tanto para el cuento como para la película, el magnífico actor Claudio Obregón (Roberto), Mauricio Davison, un chileno recién emigrado a México, alumno de teatro de Juan José Gurrola, hoy en día primer actor del Teatro el Milagro, representó a Carlos. Pixie Hopkin, quien para el año del rodaje era esposa de Gurrola, había estudiado en la Real Academia de Arte Dramático (RADA) y en la actualidad es una culta artista cosmopolita; sin olvidar el papel de Clara encarnado por Beatriz Sheridan, ya afamada en 1965 por haber protagonizado en 1958 la primera telenovela “azteca”: *Senda prohibida*. Se conglomeró a escritores, periodistas, pintores, actores noveles, como Lucía Guilmáin, quien debutó por vez primera en *Los bienamados*, aparece en el minuto 36:12 y en la última reunión, instante 48:23, en la que Julia y Carlos se despiden de la casa; de la misma forma el actor José Alonso, quien interpreta a Guillermo de joven en las secuencias de patinaje.

Varios protagonistas coinciden con la gran capacidad creativa del director, de su control de la situación. Pixie Hopkin en una entrevista con el periodista de modas Carlos Didjazaá apunta:

Era un genio, para empezar, y los genios no son fáciles. Con un temperamento de arriba para abajo, muy complejo, pero al final un genio. A veces yo me preguntaba cómo se le ocurrían tantas cosas, por ejemplo, en medio de una obra histórica puso un juego de baseball, ¿me entiendes?, ¡cosas totalmente locas!, pero que funcionaban.¹⁴⁴

Pilar Pellicer recalca: “con Gurrola te volvías creativa, te dejaba hacer lo que querías, te despertaba la creatividad”¹⁴⁵. Él, el propio Gurrola así se define en una entrevista con el dramaturgo Gonzalo Valdés Medellín, publicada el 10 de junio de 2007 en el suplemento *Siempre!*:

He demostrado que para hacer teatro sólo se necesita talento. He hecho lo que se me ha pegado mi regalada gana, en el teatro, en el arte, en la vida. Soy dramaturgo, soy artista plástico, soy cineasta, soy actor, soy poeta, soy amante de las mujeres bellas... ¡soy un genio!

Durante dos grandes eventos, del minuto 33 al 38 y de 43:05 al 48, es decir, un aproximado de diez minutos la trama desemboca en noches bohemias, de cierto exceso, de convivencia,

¹⁴⁴ Carlos DIDJAZAÁ, “Entrevista con Pixie Hopkin”, en: <http://cardidsansa.blogspot.com/2018/08/perfiles-entrevista-con-pixie-hopkin.html>

¹⁴⁵Rosa Adela LÓPEZ ZUCKERMANN, “Master Pilar Pellicer” en: <https://www.YouTube.com/watch?v=wZDeYkrEv6M>

noches dionisiacas. Aparecen como extras de la fiesta: Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, la actriz rusomexicana Tamara Garina, los pintores Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Fernando García Ponce, aparece en cuadro, segundo plano, hacia 46:30, el propio Juan García Ponce y el poeta Tomás Segovia (como el futuro esposo de Julia en la trama).



El escritor Juan Vicente Melo sosteniendo una copa



Juan García Ponce junto a Pilar Pellicer



La pintora Lilia Carrillo en la parte inferior derecha



Carlos Monsiváis junto a Tamara Garina, detrás Pixie Hopkin



Aparecen en cuadro Pixie Hopkin con Mauricio Davison; en segundo plano Fernando García Ponce y el poeta Tomás Segovia, detrás casi imperceptible.

En definitiva, es imposible precisar con certeza hasta qué grado colaboraron o quién influyó a quién entre los dos Juanes, lo único constatable es que en el reparto influyó la alta cultura y originalidad de aquellos que tramaron la cinta, con constantes guiños mutuos, por ejemplo, el gato que acaricia Pixie Hopkin hacia el minuto 34 adquiere un significado completo cuando se descubre la fijación de Juan García Ponce por estos felinos, o escenas como cuando Julia solicita la crítica a sus amigos de su nueva pintura (30:00), lo cual nos recuerda a la perfecta disposición de los personajes del teatro áureo español.

III.3.3 La risa batailleana

La risa es propia del ser humano. Ningún animal ríe como lo hacemos nosotros, con ese sentido de alegría, desenfado y desfachatez.

Bataille considera al erotismo una violencia sublimada: la penetración es en sí una agresión diferenciada, moderada y orientada. Así pues, “tanto el objeto de la risa, como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular de las cosas”¹⁴⁶. De ahí se deriva el planteamiento de esta sección. Con base en lo postulado por el erotólogo francés y por la escritora Maritza Buendía¹⁴⁷: la risa y el beso son gestos eróticos que anteceden al acto sexual, coexisten, se complementan y matizan al cortejo (el cual sí se presenta en los animales): “el hombre, al que la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de este en la medida en que el erotismo, en él, sustituye por un juego voluntario, el del placer”¹⁴⁸.

¹⁴⁶ G. BATAILLE, *Las lágrimas de Eros*, p.52.

¹⁴⁷ M. BUENDÍA, *op. cit.*, pp.30-31.

¹⁴⁸ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 64.

Dicho sentido lúdico se expresa en la risa de los personajes, específicamente de las protagonistas. En el metraje, Cecilia, a quien se representa como la clásica *femme fatale*, aparece en una de las secuencias de apertura, minuto 4:40: sube, desvestiéndose y desesperada, las escaleras del departamento de su amante. Aquí detona esa chispa con la cual el espectador comprende ese lenguaje callado, a veces corporal, del que se compone el erotismo. Describo la escena: él, al verla semidesnuda del torso, la increpa de por qué se encuentra así y le dice: “Entra de una vez”, entonces Cecilia carcajea. Se decodifican varios recursos eróticos (gestos, miradas, enfoque de cámara), predominando la risa como una señal preliminar a la relación sexual, el acto más violento; así pues, se infiere el desenlace sin enunciarlo, en su lugar se hace *close up* a un carrillón que se balancea por el viento, una



técnica sobre empleada en cine, la de desenfocar a los personajes para sugerir, sin eludirlo, mediante imágenes.

La risa es coqueteo. Lo demuestra el texto: “Todos [...] estábamos enamorados de ella y buscábamos continuamente pretextos para desahogar a golpes el odio que había logrado provocar entre nosotros sonriéndole cada día a uno diferente”¹⁴⁹. Este coqueteo es una alegoría del hedonismo; se percibe fuertemente en la construcción e interpretación de las dos *femme fatales*, desde el cuento se configura la psique de Julia y Cecilia, luego en la película con sus interpretaciones. Escenas de seducción, libertad o plenitud histriónica, secuencias donde la muerte se olvida (recuérdense las fiestas en Tajimara) y se perpetua el instante, *carpe diem*.

Eros vence a Tanatos con la risa pues “subraya la oposición entre placer y dolor (el dolor y la muerte merecen respeto, mientras que el placer es irrisorio, objeto de desprecio)”¹⁵⁰, de ahí que Cecilia se burle de la situación y de la solemnidad: “Cecilia, cansada de mi silencio, se echó a reír de pronto [...], le pregunté de qué se reía. – Estoy imaginando la cara de Guillermo cuando me vea entrar contigo”¹⁵¹. Ambas musas seductoras se burlan de la preocupación de los problemas cotidianos: “Yo no podía pagar un departamento solo, pero no quería volver a ninguna casa de huéspedes. Al día siguiente le conté todo a Cecilia. Se echó a reír y me dijo que ella se ocuparía de encontrarme lugar”¹⁵². Para ellas lo trascendental es el olvido del dolor, de la muerte, en esto reside la seducción con la que cautivan a Carlos y al protagonista.

¹⁴⁹ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.32.

¹⁵⁰ G. BATAILLE, *El erotismo*, p.196.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.33.

¹⁵² *Id.*

Emerge, aunque parcial, la primera respuesta a los objetivos planteados al iniciar esta investigación: a pesar de que el texto hace cierta referencia al significado de la risa, no es hasta el metraje cuando se aprovecha el recurso audiovisual, además de la actuación de los personajes, en específico de las actrices Pixie Hopkin, Pilar Pellicer y en menor medida Beatriz Sheridan. ¿Influyó realmente Juan García Ponce en el rodaje y en el guion?

III.3.4 El símbolo de la ventana, influencia de Juan García Ponce

Emma, acodada en la ventana, cosa que hacía con frecuencia (la
ventana, en provincias, reemplaza al teatro y al paseo)

Madame Bovary

GUSTAVE FLAUBERT

Derivado de un merecido homenaje a Juan García Ponce en 1978, se publicó un compendio de estudios críticos (aunque veinte años después, en 1998): *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, en el cual llama la atención cierta conversación que entabla nuestro autor yucateco con quien, se deduce, es una joven estudiosa de su obra. En esta entrevista el escritor revela un dato al tocar el tema de la ventana, para él es la contemplación del mundo, su interpretación¹⁵³ y yo añadiría, con base en lo indagado hasta ahora, la concreción y práctica del voyeur, una fijación obsesiva, un fetiche intelectual; Batis añade: “Juan García Ponce escribía por las tardes, algunas mañanas y unas pocas noches [...]”.

¹⁵³ Carolina CALDERÓN, “Una entrevista a Juan García Ponce (septiembre 7, 1977)” en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, p.28.

Escribió siempre sentado frente a una ventana”¹⁵⁴. Es injusto desacatar la disociación de Roland Barthes entre autor-narrador, asimismo lo sería el negarnos a aceptar que ciertos rasgos muy personales del autor permean, a veces codificados, en la obra; este es el caso y durante esta breve sección se probará la mancuerna García Ponce- Gurrola en el objeto de análisis. Se comenzará con lo textual para, posteriormente, mostrar verbigracia con el celuloide.

La evidencia irrefutable: los dos materiales, película y cuento, están inundados de este símbolo; con respecto al primero, el intro es un *flashforward* de lo que se presentará de 21:28 a 26:15 de la cinta, enseguida en 3:00 el encuadre enfoca a Cecilia y a la ventana del automóvil. En el relato, la primera mención que apoya la idea de Ponce en cuanto a la concepción del exterior está contenida en renglones inmediatos: “Estaba lloviendo y, vistos a través de los cristales empañados [*de la ventana*]¹⁵⁵, los abetos sacudidos por el viento, las montañas y el cielo gris y deslavado”¹⁵⁶. También la ventana es una estructura presente en el acto sexual o en el cortejo, especie de “condimento” para detonar ese erotismo, simultaneo a las descripciones textuales, e indispensable para que el voyerismo se materialice: “El coche estaba lleno de humo. Los cristales, convertidos en espejos, devolvían la figura de Cecilia del otro lado del coche, desdoblándola”¹⁵⁷, en el filme se observan en primer plano la ventana del copiloto (del lado de Roberto) escurriendo agua como un preámbulo del acontecimiento sexual (25:43-26:15), de tal manera que, simula la sensación, en la persona que ve, de ser un voyerista frustrado por la deformación óptica del líquido resbalando en el vidrio. El erotismo delicado característico del enamoramiento deviene en 7:42, en un *flashback* en el cual la

¹⁵⁴ Huberto BATIS, *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, p.254.

¹⁵⁵ Los corchetes son míos.

¹⁵⁶ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.31.

¹⁵⁷ *Ibid.* p.35

adolescencia adquiere importancia: Roberto visita a Cecilia, quien está en clase, ella lo recibe emocionada en el alféizar de un ventanal; en el terreno literario se advierte: “el pasado se revolvía con el presente y sentía la misma emoción que diez años atrás cuando, por la noche, tiraba piedras a su ventana con la esperanza de verla”¹⁵⁸, pasaje que se llevó a la pantalla grande en el lapso 17-18, con buen apego adaptativo y se hace verbigracia con los siguientes fotogramas:



Estas porciones de secuencia permiten apreciar al personaje de Cecilia, adolescente, en pijama; con lo cual, mi particular interpretación sería, nuevamente, el deseo de los guionistas de hacer fungir al receptor como el que mira u observa en medio de la confidencialidad o la intimidad, en este caso del intento de cortejo y una conversación de ese talante. Además, es importante recalcar que la ventana equivale a un margen, frontera entre los espacios cerrados y abiertos, si nos apegamos a lo simbólico, se notará que, en especial en el fotograma de arriba (del minuto 17:00 a 18:00), adentro, en el hogar, está lo civilizado, lo sofisticado, lo racional, y afuera la vorágine del erotismo, no por nada se encuentran elementos que denotan

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.32.

lo opuesto: un frondoso árbol plantado en el quicio de la banqueta, lo que parece la copa de otro o los brazos de una enredadera en el cuadro donde se enfoca a Cecilia adolescente; de tal manera, como si la ventana simbolizara la contención de lo mencionado.

Una página adelante con un tenor más erótico se lee: “Sentado frente a la ventana, la veía llegar y salía a recibirla a la escalera. Apenas entrábamos ella se desnudaba[...]”¹⁵⁹. En el minuto 6:00, por breves segundos, el encuadre del plano general es una ventana, los actores juegan y manifiestan una risa batailleana previa al encuadre de los carrizos que, como ya se dijo, equivalen a un eufemismo del acto sexual. Con base en Bataille emerge otra lectura: la ventana es el descontrol de los impulsos y pasiones, ese breve espacio dentro del símbolo en el que es posible traspasar la prohibición; en el episodio de la escuela, líneas arriba, la profesora, disuade a Cecilia y cierra la ventana representando el interdicto (lo racional en un intento de control de los impulsos), en la misma vertiente, la ventana es la antesala al *locus amoenus* porque “La casa tenía ventanas con barrotes de hierro y un hermoso y descuidado jardín en el centro”¹⁶⁰ y precisamente las barras de protección contienen, alegóricamente, la entrada a una atmósfera de placer. En apoyo a esta suposición, ya casi hipótesis, se muestran los siguientes fotogramas de los instantes fílmicos 11:05 y 11:53, respectivamente, cuyo principal objetivo del cuadro no son los personajes, sino la ventana del departamento y del automóvil; en el segundo se aprecia la risa batailleana ya referida:

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.33.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.39.



Asimismo, la evidencia confirma que la ventana, encima de enarbolar cierta distracción que se origina en la vista (raíz del voyeur), como lo sugiere el epígrafe de *Madame Bovary*, representa la contemplación e interpretación de la realidad: “pero la ventana daba a un jardín viejo y melancólico, por las mañanas los gritos de los niños llegaban hasta nosotros y al atardecer veíamos a un viejo solitario que sacaba a mear a su perro”¹⁶¹.

Quizá, a tal grado de avance e indagación, se puede asegurar que el guion y rodaje fue una cooperación permanente, García Ponce- Gurrola, predominando como parece constatarse, las contribuciones, aclaraciones, añadidos o acotaciones del primero.

III.3.5 El apoyo de las herramientas de Paul Ricoeur para el análisis del filme

Como lo establece Ricoeur, “la narración incluye tres tiempos: el aoristo [pretérito simple], imperfecto [copretérito] y el pluscuamperfecto [pretérito perfecto]”¹⁶² que se intercalan para constituir la tensión y distensión alternadas en toda la diégesis y su curso. Podemos apoyarnos en estas herramientas ricoeurianas para un mayor análisis y comprensión de “Tajimara”:

¹⁶¹ *Ibid.*, p.34.

¹⁶² P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 480.

durante la secuencia en el automóvil de Cecilia, la cual no sólo es punto de quiebre para el cuento, sino también para el filme, pues se nos presenta a Cecilia y a Roberto, su psique, sus primeras aventuras y riesgos. Vale recordar que tan sólo 10 años después, en los 70, el cine será más abierto a la sexualidad, al erotismo y a los desnudos.

Se recordará que la tensión del comentario se halla en fracciones textuales sumamente líricas¹⁶³ (aunque ya se demostró que fueron depuradas, se conservaron las más intensas y representativas), descriptivas o relacionadas con el ensayo debido a la expresión de sus tiempos en presente y futuro como se aprecia a continuación:

En cambio, a pesar de la intimidad, en nuestros paseos por las calles bajo la lluvia, en tardes grises, eso ya lo dije, sintiendo la ciudad, solos y realmente unidos, todavía no sé cómo es Cecilia, cuál de todas es Cecilia y sólo su figura está siempre presente. Es inútil, Julia y Carlos son hermanos.

Este pasaje del instante fílmico 27:50-28.18 se introduce por medio de la voz fuera de cuadro y es una calca del relato¹⁶⁴ con diáfanas modificaciones; nótese los verbos en presente subrayados, si le sumamos que, en el preciso momento en que la voz del narrador exclama “Es inútil, Julia y Carlos son hermanos”, la cámara, con un corte de plano a la cintura, encuadra a Julia y Carlos, quienes gesticulan sorpresa ante el lente y la risa batailleana de complicidad, lo cual vendría a demostrar una “tensión” a causa del probable asombro provocado en el espectador, una escisión moral, temática, filosófica y literaria a la que se

¹⁶³ Véase primer capítulo, p.7.

¹⁶⁴ J. GARCÍA PONCE, *op. cit.*, p.38.

enfrenta el receptor; previamente no se anuncia esta relación de parentesco, apenas un minuto antes del momento referido se introducen Julia y Carlos en la trama del medimetraje:



Otro fragmento presente en el cuento es:

Mis padres habían regresado a Guanajuato y yo vivía con Mario en un departamento viejo, helado, apestoso y lleno hasta el tope de nuestras porquerías: libros, reproducciones, recortes de revistas, fotografías antiguas y la colección de arte indígena de Mario, que *era* antropólogo¹⁶⁵.



¹⁶⁵ *Ibidem*, p.32.

En esta parte es posible apreciar que sólo existen tres verbos, los cuales cumplen las condicionantes que Ricoeur menciona acerca de los textos en distensión que marcan el relato de ficción. Lo anterior se cinematizó siguiendo esa tendencia de la voz del narrador, la cual dota de cierta narratividad al filme y quedó así: “Yo vivía con Mario en ese departamento viejo, helado y lleno hasta el tope de nuestras porquerías, con la colección de arte indígena de Mario, que *era* antropólogo”.

En general, existen numerosos fotogramas que podríamos incluir como ejemplo de tensión/distensión. Es así como estas herramientas sirven de apoyo para comprender aun más la naturaleza estética del rodaje.

Conclusiones

Esta sección es, quizá, la más importante pues confrontamos los resultados de nuestro análisis global con nuestras premisas iniciales.

A raíz del planteamiento e investigación del primer y segundo capítulos, se comprobó que el erotismo de Juan García Ponce en “Tajimara” y otros cuentos (“Rito”, “Enigma” o “El gato”) se basa en el conocimiento adquirido, primeramente, de Georges Bataille y de toda su compleja teoría, analizado en <<II.1 El erotismo de Georges Bataille aplicado a “Tajimara”>>; puesta en manifiesto en el lenguaje directo con el que describe situaciones eróticas: la secuencia y fragmento textual en el automóvil de Cecilia, o en el significado de la risa gesticulada en el filme, y que Bataille aborda en *Las lágrimas de Eros*; pero marcada desde el cuento. En segundo lugar, de Pierre Klossowski, al proponer un tercer participante para la consumación del acto sexual o para darle a este un sentido escatológico, en <<II.3 “Tajimara” desde Pierre Klossowski>> se demuestra este objetivo y la influencia directa de los autores aludidos, por consiguiente también se prueba que uno de los razonamientos más importantes de la hipótesis: dicho sostén teórico en la obra de Juan García Ponce equivale a una fuerte influencia, en específico sobre “Tajimara” y en cuestiones de su erotismo, y en la particular reinterpretación y replanteamiento en su estilo: el de los símbolos batailleanos, la risa, uno de ellos, descripciones psíquicas de los personajes y aborde de situaciones límite.

El capítulo número tres cubrió las expectativas con las cuales se fundaron los dos objetivos específicos restantes y el general:

Analizar la adaptación, interpretación de los personajes, el texto y sus soportes teóricos para demostrar que está presente el estilo de Juan García Ponce (erotismo y el símbolo de la ventana) y comprobar que él influyó en la adaptación del cuento al medimetraje.

Las últimas subsecciones son determinantes para nuestros resultados, pues en ellas no sólo se alcanzaron los objetivos restantes, sino que se descubrió la íntima relación entre cine y literatura del texto escogido que da lugar a esta tesis, el apego en la traslación de un lenguaje literario a uno cinematográfico que quedó de manifiesto en <<III.3 Cuestiones cinematográficas en “Tajimara”>>, donde se discutieron desde aspectos que tienen que ver con la construcción y ocupación del espacio dentro del cuadro en el medimetraje, el reparto, hasta la adaptación en sí; estos subtemas son importantes para lograr las metas restantes. Por ejemplo en <<III.3.2 El reparto: un asunto de ingenio>> se comprobó esta innovación gracias al fuerte sustento textual en la obra de García Ponce y, sobre todo, a la íntima relación entre los artistas: se sabe de la amistad imperante entre Tomás Segovia, Lilia Carrillo, Pilar Pellicer, Pixie Hopkin, Beatriz Sheridan, Juan Vicente Melo con García Ponce o Juan José Gurrola, lo que, muy probablemente, llevó a que se les invitara a participar en el rodaje, algo, repito, completamente novedoso para la época y para el gremio del séptimo arte.

En <<III.1.3 Adaptación, según Sánchez Noriega>> se cercioró del alto grado de fidelidad en la adaptación, comprobable por los fragmentos casi calcados del cuento: la voz fuera de cuadro de Roberto, el reflejo de los personajes y su psique, sus diálogos en las secuencias, el tiempo con constantes *flashbacks* y *flashforwards*, en resumen, mínimas modificaciones en el filme. La clasificación de Sánchez Noriega, que correspondería al modelo A, una “Adaptación como ilustración”, nos orilló a propiciar cierta reflexión (ya en las correcciones finales). La Dra. Graciela Martínez- Zalce fue quien aportó la consideración

de que la película constituye un discurso autónomo a su hipertexto; incluso, la aseveración se mantendría si comparáramos los tres discursos emergentes: cuento, guion y medimetroraje (puesto que mi investigación no pude encontrar el guion). La innovación a la que se refieren los dos objetivos secundarios restantes reside en el texto base; asimismo, se observó la omisión de ciertos pasajes contenidos en este, tratado en <<III.1.3.2 Supresión de episodios líricos y eróticos presentes en el texto>>, debido a su carga literaria y hasta cierto punto incompatible con el lenguaje cinematográfico.

Con la argumentación de los objetivos, el general y los específicos, y el sustento teórico del erotismo (expuesto párrafos arriba) se respalda ya una gran parte de la hipótesis, sólo resta uno de los mayores descubrimientos, aunque es mínimo, no obstante, muy significativo: durante la constante documentación se encontró un libro importante que proporcionó una pista fundamental: *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, que contenía una revelación que cambió el curso de este trabajo, una entrevista de quien, se entiende, es una joven estudiante de nombre Carolina Calderón, realizada al escritor en 1977 como resultado de un homenaje; de dicha estudiosa o interesada en la obra de García Ponce no se encontró mayor rastro, lo poco que se sabe es que para el año de la charla con el demiurgo yucateco llevaba a cabo su tesis de licenciatura y que para la fecha de publicación del compendio de estudios antes mencionado (1998) ya había fallecido, puesto que a la memoria de ella se le dedica la conversación que José Luis Martínez Morales (coordinador) decidió incluir. Cuando le cuestiona por su cosmovisión del mundo Juan García Ponce responde que es similar a contemplar un día, una tarde o la realidad a través de una ventana. A esto si añadimos lo que Huberto Batis menciona en *Crítica bajo presión* mencionado en <<III.3.4 El símbolo de la ventana, influencia de Juan García Ponce>> concluimos que los constantes

cuadros o enfoques de la cámara en el filme hacia una ventana no son gratuitos ni obra de la casualidad, sino completamente justificados y con un significado dentro de la película. Se demostró que la ventana simboliza el voyeur, el deseo de mirar a través de la intimidad del otro, presente en varias secuencias, siendo una de estas, de las más importantes en cuanto a erotismo, la escena de la relación sexual en el automóvil en la carretera solitaria. Este símbolo también está presente en cuadros sensuales o dionisiacos, véanse las fiestas en Tajimara, durante las constantes visitas de Cecilia al departamento que Roberto comparte con Mario o en los *flashbacks* que se hacen para retratar las mocedades de ambos, en cambio, aquí la ventana juega un papel reflexivo, de interdicto, incluso de melancolía: lo apolíneo; esta ambivalencia es una descripción del mundo y se reafirma con la declaración aludida en la entrevista. Es casi seguro que esta complementariedad sea a propósito, pues García Ponce era lector de Klossowski, Bataille, Freud, Marcuse y Musil, quienes, entre otras cosas, plantean esta dualidad. En este punto es viable concluir que el rodaje definitivamente sería distinto si otra persona hubiera intervenido en la adaptación y escritura del guion, lo cual supone una participación muy activa e innovadora de Juan García Ponce, más asociada a una asesoría hacia Juan José Gurrola.

Por último, he de mencionar algunas temáticas de oportunidad, muy interesantes, detectadas en las lecturas de escrutinio y documentación, empero no se profundizó en ellas por la acotación natural y obligada de una tesis de licenciatura, en cuanto a extensión, tratamiento y delimitación de posibles líneas de investigación, con el afán de evitar abrir tantas que, en determinado tiempo, vetaran la motivación, continuidad e ilación de las ya planteadas; las mencionaré brevemente: el empoderamiento y rol de los personajes femeninos en la diégesis, el cual resultó trascendental para la liberación femenina de los 60,

por lo menos en cine-literatura. Otra de estas brechas de investigación emerge de la crítica que nuestro autor hace (o pretende hacer) del intelectual mexicano, íntimamente ligado a la burguesía; de hecho, he de agregar que, en un inicio, este eje estaba considerado para abordarse en un apartado especial desde los primordiales postulados de *Estética y marxismo* de Adolfo Sánchez Vázquez con la intención de ligarlos a la creación, entorno del arte y al artista mismo en cuestiones de clase (verbigracia evidente en Julia y Carlos). No obstante, se dio preponderancia a nuestra materia primordial: la fusión cine-literatura. Por último, añado la constante tentación de emplear el psicoanálisis como una herramienta para constituir un apartado que examinara a fondo ciertos arquetipos psicológicos muy marcados y explícitos, como la conducta voyerista de los personajes, el fetichismo, no sólo con la ventana, sino con otros elementos que aparecen en la escena sexual: la lluvia o el agua, "... y conseguí que me regalara la pequeña mesa de su cuarto para tener siempre algo suyo junto a mí"¹⁶⁶, o con las piezas arqueológicas de Mario, nos conducen a afirmar la madurez intelectual y erótica de Juan García Ponce, al emplear como bases los textos de Freud, Marcuse, Klossowski y Bataille.

¹⁶⁶ J. GARCÍA PONCE, *Tajimara y otros cuentos eróticos*, p. 38.

Referencias

- “2010: Pierde la vida Juan Bruce-Novoa, reconocido investigador y poeta”. (11 de junio de 2018). “Un día como hoy” en *El siglo de Torreón*. Consultado en la web el 18/07/2019 en: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1468819.2010-pierde-la-vida-juan-bruce-novoa-reconocido-investigador-y-poeta.html>
- “A 85 años del nacimiento del escritor y crítico literario y de arte Juan García Ponce”. (s.f.p.). “Escucha” en “Secciones especiales” en *Fonoteca Nacional*. Consultado en la web el 25/05/2021 en: <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/semblanzas/juan-garcia-ponce>
- AGAMBEN, Giorgio, *El hombre sin contenido*. Trad. de Eduardo Margareto Kohrman. Barcelona, España, Edis. Altera, 2005.
- ALBARRÁN, Claudia, “Sergio Galindo y su generación”. *La palabra y el hombre* (núm. 98), pp. 7-23, Edit. por la Universidad Veracruzana, 1996. Consultado el 23/02/2019 en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/1037/1996098P7.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Alberto Marq BsAs. (2014, octubre 19). *1888 Octubre – La escena del jardín de Roundhay*– [archivo de vídeo]. Consultado el 28/10/2019 en: <https://www.YouTube.com/watch?v=Zi3WM8Ct6EE>
- AMADOR, María Luisa y Jorge AYALA BLANCO, *Cartelera cinematográfica. 1960-1969*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- ARREDONDO, Inés, *Cuentos completos*. Pról. de Beatriz Espejo. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- ARREDONDO, Inés, *Río Subterráneo*. México, DF, Edit. Joaquín Mortíz, 1979.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La herética del cine mexicano*. México, Edit. Océano, 2006.
- AZNAVURIAN ROURE, Jaime Eduardo. *Los personajes femeninos en cuatro obras narrativas de Juan García Ponce* (tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1997.
- BARBACHANO PONCE, Manuel (productor). “Tajimara”, Juan José Gurrola (director) en *Los bienamados* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Barbachano Ponce, 1965. Recuperado el 01/08/2018 en : <https://www.youtube.com/watch?v=06kGaUj90vM>.

- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens. Barcelona, España, Edit. Tusquets, 1992.
- BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*. Pról. y Trad. de Margo Glantz. México DF, Edit. Fontamara, 2007.
- BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*. Trad. de David Fernández. Iconografía de J.M. Lo Duca. México DF, Tusquets, 2013.
- BATIS, Huberto, *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*. México, DF. Edit. por Coordinación de Humanidades, UNAM, 2004.
- BATIS, Huberto, *Estética de lo obsceno (y otras exploraciones pornotópicas)*. México, Edit. por la Universidad Autónoma del Estado de México, 1989.
- BATIS, Huberto, “La obra de Juan García Ponce”. *Revista de Bellas Artes* (núm. 21), pp. 74-89, mayo-junio de 1968.
- BATIS, Huberto, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*. Presentación de Luis Mario Schneider. México DF, Edit. por Conaculta, 1994. (Col. Lecturas Mexicanas. Tercera serie, núm. 71)
- BUENDÍA, Maritza, *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo*. México. Edit. por Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes y Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- BURGOYNE, Robert, Sandy Flitterman-Lewis y Robert Sam, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Trad. de José Pavia Cogollos. Barcelona, España. Edit. Paidós, 1999.
- Canal 22. (2015, mayo 20). *Tragicomedia Mexicana 2 (1946-1952)* [archivo de vídeo]. Consultado el 20/09/2018 en: https://www.youtube.com/watch?v=un_6dfQTNrc
- Canal 22. (2015, junio 03). *Tragicomedia Mexicana 4 (1958-1964)* [archivo de vídeo]. Consultado el 12/04/2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=o2symfmkYF0>
- Canal 22. (2015, junio 10). *Tragicomedia Mexicana 5 (1964-1970)* [archivo de vídeo]. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=kE6ikDJuulo&abchannel=Canal22>
- Canal Once. (2015, noviembre 17). *Conversando con Cristina Pacheco - Pilar Pellicer (06/11/2015)* [archivo de vídeo]. Consultado el 20/09/2018 en: <https://www.YouTube.com/watch?v=tafTB7KWeQQ>
- Canal prstti. (2015, abril 05). *Georges Bataille - A perte de vue. Subtitulado en español* [archivo de vídeo]. Consultado el 09/07/2019 en: https://www.YouTube.com/watch?v=9EeYwSX_2Co

- Carlos J. García Romero. (s.f.p.). 1895: *La llegada del tren (hermanos Lumière)* [archivo de vídeo]. Consultado el 30/06/2022 en: https://www.youtube.com/watch?v=qawVtd32DOQ&ab_channel=CarlosJ.Garc%C3%ADaRomero
- CASTAÑÓN, Adolfo, “Precoz reseña de una profecía”. *Letras libres* (núm. 49, enero de 2003). Consultado el 18/07/2019 en: <https://www.letraslibres.com/mexico/precoz-resena-una-profecia>
- CASTELLANOS, Laura, *México armado (1943-1981)*. Epilogo y cronología de Alejandro Jiménez Martín del Campo. México, DF, Eds. Era, 2007.
- CASTILLO CADENAS, Mildred, *Los textos de pintura de Juan García Ponce: ¿una autobiografía?* (tesis de maestría). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2019.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. “Literatura y autoría en el cine mexicano”. *Cuadernos de Literatura* (Vol. 22, núm. 44, diciembre de 2018), pp. 159-179. Consultado el 03/06/2021 en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.lacm>
- COLINA, José de la, “El artista como héroe. Juan García Ponce, *Cruce de caminos*”. *Revista de la Universidad de México* (núm. 7), pp. 31-32, Edit. por la Universidad Nacional Autónoma de México, marzo de 1966. Consultado el 01/09/2019 en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4554fbfd-f16f-4543-a492-92ba86654314/el-artista-como-heroe-juan-garcia-ponce-cruce-de-caminos>
- COLINA, José de la, *La tumba india y otros cuentos*. México DF, Edit. por Secretaría de Educación Pública y Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1987.
(Segunda Serie de Lecturas Mexicanas, núm. 78)
- COLOMBO AIROLDI, Fulvia María, “Apuntes de la materia de Español 3. Semestre agosto-diciembre 2013”, [apuntes]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad Universitaria, Ciudad de México.
- CRUZ MARTÍNEZ, Noé. *Ensayar la mirada: nueve pintores mexicanos de Juan García Ponce* (tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2017.
- CUÉTARA PRIEDE, Javier, “Fenómenos fonéticos en distribución complementaria para el español de México (Alfabeto Fonético Internacional)”, [apuntes]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

DAUMAN, Anatole, Samy Halfon (productores) y Alain Resnais (director). *Hiroshima, mon amour* [cinta cinematográfica]. Francia-Japón, 1959. Consultado el 31/07/2020 en: <http://vimeo.com/283082150>

Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo III (G). Dir. y asesoría de Aurora M. Ocampo. México, DF, Edit. por Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.

DIDJAZAÁ, Carlos. (12 de enero de 2019). “Entrevista con Pixie Hopkin” [texto en un blog]. Recuperado de la red el 17/01/2020 de: <http://cardidsansa.blogspot.com/2018/08/perfiles-entrevista-con-pixie-hopkin.html>

“*El automóvil gris*”. (s.f.p.). “Películas silentes mexicanas” en *Cine silente mexicano*. Consultado el 03/06/2021 en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/07/08/el-automovil-gris-1919/>

ENRÍQUEZ CAÑEDO, Andrea, “Juan García Ponce adolescente”. *Nosotros* (núm. 65, 28 de diciembre de 2017). Consultado el 12/05/2021 en: https://nosotrosmx.com/2017/12/28/retrato-de-juan-garcia-ponce-adolescente/?fbclid=IwAR1LODeaYoumR2aLNg1FPLR_-oEzekW5otQEUhlSMMGyoknD_TJpOG-MHNg

ESCOBAR, Guillermo y Luz María Rojas (productores), Luis Alcoriza (director). *Terror y encajes negros película* [cinta cinematográfica]. México: Producciones del Instituto Nacional de la Cinematografía, 1985. Consultado el 21/12/2019 en: <https://www.YouTube.com/watch?v=l5220mZAZv8>

FA, Manuel. (04 de septiembre de 2014). “*La ilusión viaja en tranvía, 1953*” [texto en un blog]. Recuperado de la red el 08/03/2020 de: <https://lbunuel.blogspot.com/2014/09/la-ilusion-viaja-en-tranvia-1953.html>

FAULKNER, William, *El sonido y la furia*. Trad. de Mariano Antolin Rato. Barcelona, España. Edit. Bruguera, 1981.

Festival Internacional de Cine de Morelia. Michoacán, México. Consultado en la web el 01/11/2019: <https://moreliafilmfest.com/peliculas/juanicas/>

Filmofilias Cinéfilos. (s.f.p.). *Jorge Ayala Blanco: 1er. Concurso de Cine Experimental* [archivo de vídeo]. Consultado el 18/07/2022 en: https://www.youtube.com/watch?v=bu7lwWECM-s&t=318s&ab_channel=FilmofiliasCin%C3%A9filos

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*. Trad. de Augusto Díaz Carvajal. Buenos Aires, Argentina, Edit. Losada, 2005.

(Col. Clásicos Losada, núm. 2)

FUENTES, Carlos, (2008), “Dos cuentos”. *Material de lectura*, UNAM. Sel. y notas de Antonio Puertas. Edit. por Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM. Consultado en la web el 01/06/2019 en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/carlos-fuentes-36.pdf>

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Edit. Grijalbo, 1990.

GARCÍA MARTÍN, Pedro, “Los hermanos Lumière y el nacimiento del cine”. (03 de febrero de 2018). *National Geographic España*. Consultado en la web el 03/11/2019 en: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/los-hermanos-lumiere-nacimiento-del-cine_12264/2

GARCÍA PONCE, Juan, *Catalogo razonado*. México, DF, Edit. por Conaculta y Edit. Plaza & Valdés, 1995.

GARCÍA PONCE, Juan, *El gato y otros cuentos*. México, DF, Edit. por Fondo de Cultura Económica, 1984.
(Col. 56 Lecturas Mexicanas, núm. 56)

GARCÍA PONCE, Juan, *Figuraciones*. México, DF, Edit. por Fondo de Cultura Económica, 1982.

GARCÍA PONCE, Juan, *Imagen primera*. Barcelona, España, Edit. Bruguera, 1978.

GARCÍA PONCE, Juan, *Juan García Ponce*. Pról. de Emmanuel Carballo. México, DF, Edit. Empresas Editoriales, 1966.

GARCÍA PONCE, Juan, *Obras reunidas I: cuentos*. Nota bibliográfica de María Luisa Herrera. México, DF, Edit. por Fondo de Cultura Económica, 2003.

GARCÍA PONCE, Juan, “Tajimara”. *Cuadernos del viento* (núm. 3), pp. 43-46, octubre de 1960.

GARCÍA PONCE, Juan, *Tajimara y otros cuentos eróticos*. Sel. y epílogo de Hernán Lara Zavala. México, DF, Eds. Era, 2010.

GARCÍA PONCE, Juan, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. Ilustr. de Pierre Klossowski. México, DF, Eds. Era, 1975.

“Guillermo del Toro: uno vive para afrontar los últimos tres minutos de su vida”. (16 de abril de 2018). “Cultura” en *El País*. Recuperado el 10/11/2019 de: https://elpais.com/cultura/2018/04/14/actualidad/1523726076_768979.html

- Historia II, 3er grado. Volumen II. Telesecundaria.* México, DF, Edit. por Secretaría de Educación Pública, 2008.
- HUYSEN, Andreas, *Modernidad y posmodernidad.* Prefacio, introd. y comp. de Josep Picó. Trad. de Francisca Pérez Carreño, José Luis Zalabardo, Manuel Jiménez Redondo e Inmaculada Álvarez Puente. México, DF, Edit. Alianza, 1988.
- Juan García Ponce. *Sitio oficial.* (2004, enero 09). Consultado en la web el 15/02/2019 en: <https://www.garciaponce.com>
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Roberte esta noche.* Trad. de Juan García Ponce. México, DF, Eds. Era, 1976.
- La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica.* Sel. y Pról. de Armando Pereira. México, DF, Edit. por Eds. Era y Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis.* Trad. de Fernando Gimeno Cervantes. Ciudad de México, Eds. Paidós, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco.* Trad. de Marie Therese Cevasco. Barcelona, España, Eds. Paidós, 1991.
- MAGUN, Claudia, “La gente de teatro sólo parece peligrosa...” (29 de agosto de 2007). “Teatro” en *Interescena. El escenario en el ciberespacio.* Recuperado el 20/01/2020 de: <https://interescena.com/teatro2/la-gente-de-teatro-solo-parece-peligrosa%E2%80%A6/>
- MAQUEO, Ana María, *Amelia Palomino. Un crimen de rostro amable.* México, DF, Edit. Diana, 1989.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización.* Trad. de Juan García Ponce. Madrid, España, Edit. Sarpe, 1983.
(Col. Los Grandes Pensadores, núm. 8)
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis (coordinador), *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo.* Veracruz, México, Edit. por el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1998.
- MELO, Juan Vicente, *La obediencia nocturna.* México, DF, Edit. por Consejo Nacional de Fomento Educativo y Fondo de Cultura Económica, 1987.
(Col. Lecturas Mexicanas. Segunda serie, núm. 96)
- MIGUEL BORRÁS, Mercedes, Jesús Bermejo Berros y Miguel Canga Sosa (coordinadores), *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico.* Valladolid, España, Edit. por la Universidad de Valladolid, 2008.

MUÑOZ, Mario (compilador), *Antología de cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*. Sel. y pról. de Mario Muñoz. Veracruz, México, Edit. por la Universidad Veracruzana, 2013.

(Col. Biblioteca del Universitario, núm.29)

NUÑEZ PREZA, Noelia. *Estudio de las adaptaciones de obras literarias españolas en el cine mexicano: 1898-2015* (tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras y Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, 2015. Consultado en la web en: zaguán.unizar.es/record/88181/files/TESIS-2020-041.pdf?version=1

ORIVE ALBA, Armando (productor), Luis Buñuel (director). *La ilusión viaja en tranvía*, [cinta cinematográfica]. México, 1954.

PEÑA LÓPEZ, María Cristina de la, *La narrativa de Juan García Ponce, la década de los sesenta* (tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1998.

PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los cuarenta*. México, Edit. por el Centro de Investigaciones sobre América del Norte y Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas reciente”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica* (núm.13, 2004). Recuperado el 18/01/2019 en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-adaptacin-cinematografica-a-la-luz-de-algunas-aportaciones-tericas-recientes-0/>

PÉREZ GAVILÁN, José Fernando, Mauricio Walerstein (productores) y Juan Ibáñez (director). *Los caifanes* [cinta cinematográfica]. México, 1967.

PÉREZ RIVERA, Pilar Esther. *Juan García Ponce y su narrativa de ilusión pictórica* (tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México, 2009.

PÉREZ SAIZ, Manuel, *Método de los relojes. Gramática descriptiva del español*. Cuarta edición, ampliada y revisada. Santander, España, Eds. Universidad Cantabria, 2018. Consultado en la web el 22/03/2021 en: https://librunam.dgb.unam.mx:8443/F/YMXA11LAHLH24E7MLJDLR85UXVEDI5GJ64JVQIS4GJUR8ICRQ1-23296?func=full-set-set&set_number=407517&set_entry=000001&format=999

(Col. Manuales, núm.41)

PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”. *Ciudad seva* (s.f.p.). Consultado el 20/05/2022 en: <https://ciudadseva.com/texto/tesis-sobre-el-cuento/>

- PONIATOWSKA, Elena, “El jardín de las delicias de Juan García Ponce”. *La Jornada* (28 de diciembre de 2003). Consultado en la web 18/03/2021 en: <https://www.jornada.com.mx/2003/12/28/036n2con.php?printver=1&fly=>
- PUJANTE, David, *Eros y Tánatos en la cultura occidental (un estudio de tematólogía comparatista)*. España, Edit. Calambur, 2017. (Col. Selecta Philologica, núm.7)
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Edit. Siglo XXI, 1982.
- RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier, “Renovarse o morir: Concurso de cine experimental en México”. *Cine documental* (núm. 18, año 2018). Consultado el 12/07/2022 en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/>
- Rialta Ediciones. (2018, enero 20). *Mesa debate sobre cine y literatura: Saer, Cortázar, Roa Bastos, y Sarquis (1978)* [archivo de vídeo]. Consultado el 02/09/2018 en: <https://www.YouTube.com/watch?v=TwBulRBxuaY>
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. de Agustín Neira. México, Edit. Siglo XXI, 1995.
- RODRÍGUEZ, Israel, “El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes”. *Iconica. Pensamiento fílmico* (4 de noviembre de 2016). Consultado el 12/07/2021 en: <http://revistaiconica.com/cine-experimental/>
- RompevientoTV. (2012, noviembre 02). *La revuelta de las batas blancas* [archivo de vídeo]. Consultado el 02/09/2019 en: <https://www.YouTube.com/watch?v=8fcYUzR0Vmo>
- Rosa Adela López Zuckermann (canal). (2019, enero 05). *Master Pilar Pellicer 21 09 18* [archivo de vídeo]. Consultado el 05/01/2020 en: <https://www.YouTube.com/watch?v=wZDeYkrEv6M>
- ROSADO ZACARÍAS, Juan Antonio, “El erotismo en la obra de Juan García Ponce”. *Contribuciones desde Coatepec* (núm. 7), pp. 11-43. Edit. por la Universidad Autónoma del Estado de México, julio-diciembre de 2004. Consultado el 01/04/2020 en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281/28100702>
- RUSSO, Eduardo, *Diccionario de cine*. Buenos Aires, Argentina, Eds. Paidós, 1998.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Pról. de Jorge Urrutia. Barcelona, España, Eds. Paidós, 2000.
- SANSA, Cardid. (23 de agosto de 2018). “Entrevista con Pixie Hopkin” [texto en un blog]. Recuperado el 20/01/2020 en: <http://cardidsansa.blogspot.com/2018/08/perfiles-entrevista-con-pixie-hopkin.html>

- SAULES ESTRADA, Salvador. *Mujeres: elogio de la liviandad: paradojas del deseo, la impudicia y la libertad femenina en tres novelas de Juan García Ponce*. (tesis de maestría). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2005.
- SCHAUFLENER, María Laura, “Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud”. *De prácticas y discursos* (año 2, núm.2), Edit. por el Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional del Nordeste, Argentina, 2013. Recuperado el 10/04/2021 de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/ces-unne/20141001052706/Schaufler.pdf>
- SIETY, Emmanuel, *El plano en el origen del cine*. Trad. de Carles Roche. Barcelona, España, Eds. Paidós, 2004.
(Col. Los pequeños cuadernos de *Cahiers du cinema*, núm. 1)
- Santa Biblia. Trad. de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602). Nueva revisión de 1960. Brasil, Edit. por Sociedades Bíblicas Unidas, 2002.
- “Tajimara: redescubriendo a Juan García Ponce”. (26 de julio de 2013). *Chilango*. Recuperado el 25/02/2019 de: <https://www.chilango.com/cultura/tajimara-redescubriendo-a-garcia-ponce/>
- “*Terror y encajes negros*”. (s.f.p.). “Especial” en “Cinema 22” de *Canal 22*. Recuperado el 08/01/2020 de: <http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=807&barra=Especial>
- TEJADA LORÍA, Manuel J. (30 de junio de 2009). *Red Literaria del Sureste*, “El canto de los grillos” [texto en un blog]. Recuperado de: <http://redliterariadelsureste.blogspot.com/2009/06/el-canto-de-los-grillos.html>
- The Gale Encyclopedia of Psychology*, dir. por Bonnie Strickland, 2a. ed. Estados Unidos de América, Edit. por Gale Group, 2001.
- TRANCHE, Rafael, *Del papel al plano: el proceso de creación cinematográfica*. Madrid, España, Edit. Alianza, 2015.
- Tvmacay. *Juan García Ponce. El Placer de la Mirada | Documental* [archivo de vídeo]. Consultado el 03/07/2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=sZODTWdAxKQ>
- VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, “Juan García Ponce: narrativa y dramaturgia: a diez años de su muerte”. (12 de enero de 2014). *Siempre!*
- VÁZQUEZ MARTÍN, Eduardo, (2007), “Número 30. Juan García Ponce. Nota introductoria”, *Material de lectura, UNAM*. Edit. por Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM. Consultado en:

<http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/77-030-juan-garcia-ponce?showall=&start=1>

WANGER Walter (productor), John Ford (director). *Stagecoach*, [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1939.

WINDELØV, Vibeke (productor), Lars von Trier (director). *Dogville*, [cinta cinematográfica]. Alemania, Francia, Italia, Suecia, *et al.*, 2003.

ZEPfilms. (2021, mayo 18). *La historia del cine mexicano* [archivo de vídeo]. Consultado el 19/05/2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ijgm1aFbIrM>