

2016-07

La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979)

Matute-Villaseñor, Pedro

Matute-Villaseñor P. (2016). La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979). Tesis de maestría, Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

Enlace directo al documento: <http://hdl.handle.net/11117/3742>

Este documento obtenido del Repositorio Institucional del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente se pone a disposición general bajo los términos y condiciones de la siguiente licencia:

<http://quijote.biblio.iteso.mx/licencias/CC-BY-NC-ND-2.5-MX.pdf>

(El documento empieza en la siguiente página)

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018,
publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Estudios Socioculturales

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA INDEPENDIENTE EN GUADALAJARA REALIZADA POR ALGUNOS DE LOS HABITANTES DEL LUGAR. (1965-1979)

**TESIS QUE PRESENTA PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN COMUNICACIÓN DE LA
CIENCIA Y LA CULTURA**

PRESENTA: PEDRO MATUTE VILLASEÑOR

DIRECTOR DE TESIS: DR. EDUARDO DE LA VEGA ALFARO

TLAQUEPAQUE, JALISCO, JUNIO 2016

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Agradecimientos | 7 |
| Introducción | 8 |
| CAPÍTULO I. NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO | 16 |
| 1.1 El cine como comunicación de masas | 16 |
| 1.2 El cine como técnica | 18 |
| 1.3 El cine como industria cultural | 24 |
| 1.4 El cine como lenguaje | 32 |
| 1.5 El cine como medio de representación social | 36 |
| CAPÍTULO II. CONTEXTO DEL CAMPO DE INVESTIGACIÓN | 39 |
| 2.1 El contexto nacional | 39 |
| 2.2 El contexto estatal | 41 |
| 2.3 El contexto cultural nacional | 43 |
| 2.4 El contexto cultural en Guadalajara | 44 |
| 2.5 El contexto cinematográfico en Guadalajara | 47 |
| 2.6 El centralismo | 55 |
| CAPÍTULO III. LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL | 57 |
| 3.1 La Asociación Nacional de Productores | 57 |
| 3.2 Los sindicatos | 59 |

| | |
|--|-----------|
| 3.3 La censura | 62 |
| 3.3.1 <i>La sombra del caudillo</i> | 63 |
| 3.3.2. <i>Espaldas mojadas</i> | 64 |
| 3.3.3 <i>El brazo fuerte</i> | 65 |
| 3.3.4 <i>Chico grande</i> | 65 |
| 3.4 Conclusión | 66 |
| CAPÍTULO IV. EL CINE INDEPENDIENTE EN MÉXICO | 67 |
| 4.1 La crisis industrial | 68 |
| 4.2 Los nuevos formatos | 69 |
| 4.3 Problemas de producción, distribución y exhibición | 73 |
| 4.3.1 <i>La producción</i> | 73 |
| 4.3.2 <i>La distribución</i> | 75 |
| 4.3.3 <i>La exhibición</i> | 77 |
| 4.4 Los antecedentes del cine independiente en México | 80 |
| 4.4.1 <i>Las cintas producidas por Manuel Barbachano Ponce</i> | 80 |
| 4.4.2 <i>El grupo Nuevo Cine y En el Balcón Vacío</i> | 82 |
| 4.4.3 <i>La fundación CUEC-UNAM</i> | 84 |
| 4.4.4 <i>Los primeros concursos de cine experimental</i> | 85 |
| 4.4.5 <i>El movimiento del Súper 8</i> | 87 |

| | |
|---|----------------|
| 4.4.6 <i>Antecedentes del cine en Guadalajara</i> | 90 |
| 4.4.7 <i>El experimento universitario</i> | 101 |
| 4.5 Carlos Cortés Vázquez y la herencia de <i>Provincia en Marcha</i> | 110 |
| CAPÍTULO V. LAS NUEVAS PROPUESTAS | 137 |
| 5.1 <i>Los cineastas tapatíos</i> | 137 |
| 5.2 Roberto Pardiñas | 138 |
| 5.2.1 <i>Movimiento del edificio de la telefónica (documental)</i> | 138 |
| 5.2.2 <i>Música etnográfica (documental)</i> | 139 |
| 5.2.3 <i>Del Omellacan al Mictlán</i> | 140 |
| 5.2.4 <i>Otras actividades relacionadas con la producción cinematográfica</i> | 142 |
| 5.3 Fernando López Ochoa | 144 |
| 5.3.1 <i>Salvador Allende en la Universidad de Guadalajara</i> | 144 |
| 5.3.2 <i>La aventura</i> | 145 |
| 5.3.3 <i>La desconocida</i> | 146 |
| 5.4 Alejandro González Gortázar | 146 |
| 5.4.1 <i>Tally</i> | 146 |
| 5.4.2 <i>Rostros</i> | 150 |

| | |
|--|---------|
| 5.4.3 <i>Praxis</i> | 151 |
| 5.4.4 <i>La de Nacho Aldapa</i> | 152 |
| 5.4.5 <i>La hermana agua</i> | 153 |
| 5.4.6 <i>Otros divertimentos</i> | 154 |
| 5.4.7 <i>El final</i> | 154 |
| 5.5 Héctor Casillas | 155 |
| 5.5.1 <i>¿Qué pasó con Juan García?</i> | 155 |
| 5.5.2 <i>Natahoyo (en el cruce de dos caminos)</i> | 156 |
| 5.5.3 <i>Juventud, vida o muerte</i> | 157 |
| 5.5.4 <i>Enigma compartido</i> | 158 |
| 5.5.5 <i>La siesta del martes (inconclusa)</i> | 159 |
| 5.6 Eugenio Arias | 160 |
| 5.6.1 <i>Acherontia</i> | 161 |
| 5.6.2 <i>Otros intentos de Eugenio Arias</i> | 162 |
| 5.7 Alejandro Ruiz Montaña | 164 |
| 5.7.1 <i>Nuestro mundo</i> | 165 |
| 5.7.2 <i>Juego de pókar</i> | 165 |
| 5.7.3 <i>El hombre de arena</i> | 166 |
| 5.7.4 <i>Entre Hesse y Kafka</i> | 166 |
| 5.7.5 <i>Manos de barro</i> | 167 |
| 5.7.6 <i>La experiencia de cinex</i> | 168 |
| 5.7.7 <i>Más comentarios</i> | 170 |
| 5.8 Pedro Matute | 171 |
| 5.8.1 <i>Reflejos</i> | 172 |
| 5.8.2 <i>El ciervo</i> | 172 |

| | |
|---|-----|
| 5.8.3 <i>Catarsis</i> | 174 |
| 5.8.4 <i>Día</i> | 175 |
| 5.8.5 <i>El canto de la sirena</i> | 175 |
| 5.8.6 <i>El informe científico número 1 (El comportamiento de las especies zoológicas en su función reproductiva)</i> | 176 |
| 5.8.7 <i>Las películas inconclusas</i> | 178 |
| 5.8.8 <i>Santa Cruz</i> | 178 |
| 5.8.9 <i>El charro percutido</i> | 178 |
| 5.8.10 <i>Otras actividades cinematográficas de Pedro Matute</i> | 179 |
| 5.8.11 <i>Exhibición de sus films</i> | 180 |
| 5.9 Otros cineastas | 180 |
| 5.10 Carlos Cabello Wallace | 180 |
| 5.11 José Asunción Cortez | 181 |
| 5.12 Enrique Sánchez Ruiz | 181 |
| 5.13 Francisco Rea González | 182 |
| 5.14 Guillermo González González | 182 |
| 5.15 José Luis Pérez | 183 |
| 5.16 Lucio H. Rosas | 183 |
| 5.17 José Luis Echeverri Hurtado y José Luis Pardo | 184 |
| CONCLUSIONES | 186 |
| ANEXO (FILMOGRAFÍA) | 196 |
| BIBLIOGRAFÍA | 209 |

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer profundamente a todas aquellas personas que se expresaron y crearon, a través del lenguaje cinematográfico, sin importar el formato, un movimiento fílmico netamente tapatío a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, ya que sin dicha creación esta investigación jamás se hubiera realizado. Asimismo, agradezco encarecidamente a todas y cada uno de las personas que de manera generosa aceptaron ser entrevistadas a fin de enriquecer este trabajo. También al Doctor Eduardo de la Vega Alfaro, quien me guió a buen puerto por medio de sus consejos, orientaciones y profundos conocimientos sobre el tema. Y por último, no menos importante, a *La Chapis*, mi adorada esposa, quien siempre ha sido un inmenso apoyo para mí.

INTRODUCCIÓN

A finales de la década de 1960 se consolidó un movimiento en todo el país en el cual muchos jóvenes se expresaron por medio del lenguaje cinematográfico y que se denominó "Cine Independiente", ello porque estaba hecho al margen de la industria cinematográfica nacional; en formatos mucho más maniobrables y a un costo irrisorio (cualquier persona de clase media tenía acceso a realizar películas, sólo bastaba que lo deseara), abordaba temas vedados, en muchos casos, en comparación con el que se exhibía en las salas cinematográficas, integrando además novedosas formas de narración.

Esto se hizo posible gracias a las nuevas tecnologías que arribaron en ese momento, unos formatos mucho más manejables y versátiles que reducían sustancialmente el costo de producción. Primero apareció el de 16 mm., allá por la década de 1940 cuya principal virtud en un principio fue que las cámaras eran mucho más pequeñas que las de 35 mm., y que las podía operar una sola persona y sin tripie, si así lo deseaba el camarógrafo. Obviamente que el equipo no incluía solamente la cámara, sino que todo lo necesario (juegos de lentes, tripies, moviolas, nagras, etc.) para realizar sin ninguna dificultad una película completa con sonido óptico incluido y susceptible de exhibirse en las salas cinematográficas aunque con menor resolución. Este equipo redujo mucho los costos de producción sobre todo en materia de producción y personal técnico, pero aun resultaba demasiado costoso para la gran mayoría de la población quedando en un rango denominado como "semi-profesional" y su utilización preponderante era para realizar documentales, cortos publicitarios, noticieros para televisión, etc. Sólo unos pocos, poquísimos, se atrevieron a filmar

largometrajes que obtuvieron importantes premios en el extranjero y pudieron acceder a los circuitos de exhibición comercial.

Pero las grandes masas seguían desatendidas y además eran un inmenso mercado potencial para los fabricantes de película y equipo de producción, razón por la cual pudo ver la luz el formato de 8 mm.

Este formato consistió en partir la película de 16 mm. a la mitad de su dimensión y trabajar usando la técnica de 16 mm., es decir que para cambiar de rollos se tenían que utilizar unas bolsas negras en las que uno metía las manos por ambos lados como si tuvieran mangas (y que eran de 50 pies) para que no se velaran. Las cámaras en un principio eran de torreta pero poco a poco fueron apareciendo innovaciones tecnológicas por las cuales llegaron a tener lentes zoom y baterías que sustituyeron a la obsoleta cuerda que había que darles a fin de que corriera la película al ritmo de 25 segundos, y sus complementos como visores que servían para editar la cinta y, además, se les podía incorporar una banda magnética en donde se grababa el sonido.

Todo lo anterior provocó que un buen número de gente de la clase media hacia arriba pudiera adquirir sin ninguna dificultad estos productos ya que estaban al alcance de su bolsillo; la empresa Kodak editó un libro o manual, que se llamaba “Como filmar buenas películas”, que a veces regalaban o vendían muy barato en las tiendas especializadas para ayudar al neófito cineasta a que sus films estuvieran lo mejor hechos posible.

Quienes mayormente utilizaron este formato lo hicieron con el propósito de almacenar sus recuerdos en imágenes en movimiento, es decir cualquier tipo de eventos sociales, viajes, registrar la vida en familia, etc. También hubo profesionistas que lo aprovecharon para tener un archivo de lo que hacían (construcciones, operaciones medicas, etc.), y quienes lo vieron como negocio autocalificándose como profesionales que filmaban y entregaban la película editada de bodas, celebraciones de 15 años y todo lo que les pidieran; normalmente lo realizaban ellos solos, sin asistencia de ninguna persona. Y solo uno cuantos se atrevieron a realizar películas expresándose a través de ellas, narrando historias con actores o bien experimentando con novedosas

creaciones estéticas o incluso el formato se utilizó para la filmación de cintas pornográficas.

Pero la cereza del pastel vino a ponerla el formato de súper 8 mm. Con una resolución de imagen mucho muy superior a la de su antecesor, con una película que venía en cartuchos que evitaba seguir utilizando las bolsas negras para hacer los cambios de rollo, con cámaras que utilizaban baterías y todo tipo de lentes que daban un resolución de imagen extraordinaria, todo el equipo necesario para hacer la post-producción y dejar terminado el film con sonido magnético, posibilitó que muchos cineastas en ciernes se apropiaran de él para realizar sus películas, ya que era como hacer cine "en miniatura".

La duración de dichos filmes era variable, y aunque en general eran cortometrajes, también se llegaron a producir largometrajes. Se difundían en universidades, casas de cultura, sindicatos y prácticamente en cualquier lugar que les dieran cabida, llenando prácticamente todas las funciones; había "hambre" de apreciar un cine diferente.

Se organizaban festivales en diversos lugares, siendo el más importante el "Luis Buñuel", cuyos galardones estaban firmados por el célebre cineasta español avecindado en nuestro país.

Había también talleres de cine en los cuales los cineastas en ciernes aprendían los principios del lenguaje y la técnica cinematográficos. Promotores cinematográficos que también eran cineastas, como Sergio García y Raúl López Herrera, distribuían el material fílmico a lo largo y ancho del país y también en el extranjero.

Guadalajara no fue ajena a ese movimiento. En nuestra ciudad, varias personas realizaron películas, había talleres de cine, publicaciones al respecto, se organizaron festivales de gran importancia, como el de cortometraje, que llegó a ser uno de los más importantes del mundo y el principal de América, y el denominado "Indio Fernández". A todo esto lo acompañó un extenso movimiento de cineclubs donde se presentaban verdaderas obras de arte cinematográfico, lo que motivaba e inspiraba a los jóvenes cineastas a seguir en la brega de la producción cinematográfica.

Lo anteriormente mencionado manifiesta la importancia y el hambre que tenían las personas para expresarse estéticamente a través del arte cinematográfico en un momento social de grandes movimientos estudiantiles alrededor del mundo en contra del status quo vigente, que era un ente represor que aplicaba una censura férrea contra toda manifestación de cualquier índole que no reflejara su ideología y valores y más a quienes cuestionaban y criticaban a los bloques de poder que querían seguir gozando de sus privilegios.

En México también esto se arraigó entre los jóvenes de una manera muy fuerte ya que estaban prácticamente excluidos de la industria cinematográfica, misma que desde décadas atrás mantenía una "política de puertas cerradas" a quienes no pertenecían a ella, ayudados por la censura que impedía la realización de películas que criticaran el status quo vigente y por último el centralismo imperante que imposibilitaba realizar films fuera de la ciudad de México. Esta situación, aunada a los costos muy accesibles de realizar films en Súper 8 mm., hizo que el movimiento se expandiera cual diáspora por todo el país.

Los contenidos que trataban estas películas eran totalmente diferentes a los de las cintas que producía la industria cinematográfica establecida, sin ninguna censura y con estructuras narrativas novedosas que buscaban nuevas formas de expresión estética, dando por resultado unos films de mayor calidad tanto en su estructura, sus contenidos y su estética que buscaban crear un nuevo cine tanto en su aspecto formal como narrativo, que hizo que estos films fueran mayormente apreciados que los que se exhibían en las salas comerciales, además de democratizar el acceso a la expresión cinematográfica. He ahí la importancia que tuvo el cine independiente en nuestro país.

Con el paso del tiempo todo esto se fue olvidando, y años después, cuando alguien se interesaba en el tema, preguntaba a personas que escucharon de él pero jamás lo vivieron, con lo que se daban respuestas erróneas y hasta ocurría el caso de que se atrevían a dar conferencias que resultaban totalmente distorsionadas.

Siendo yo una persona importante de dicho movimiento, esperaba pacientemente a que me vinieran a preguntar sobre lo que había acontecido en aquellos años,

escuchando las versiones equivocadas que los "doctos" en cinematografía local disertaban, hasta que un colega mío me dijo: "Si tú no escribes esa historia nadie lo va a hacer".

Así que viendo el nulo interés que existía por los investigadores locales por dar a conocer la importancia que tuvo para la ciudad este movimiento cinematográfico y aunque fui una de las personas relevantes del mismo¹, me puse a hurgar en papeles, recuerdos e hice entrevistas a otros integrantes de este movimiento, todo ello con el afán de desenterrar el sentido de aquella manifestación que permeó los estratos sociales, culturales y propiamente cinematográficos de nuestra ciudad, ya que por su importancia era algo que no debía olvidarse. Y me di a la tarea de hacer esta investigación histórica y cultural de algo que, por su significación mediática, no debe olvidarse.

Partiendo de analizar el concepto de Cinematógrafo como medio de comunicación de masas, como técnica, como industria cultural, como lenguaje y como medio de representación social, para llegar a demostrar todas las potencialidades del medio que, si bien, mayormente es entendido como una industria cultural que se dedica al entretenimiento y la diversión para obtener una gran rentabilidad económica, no es esta su único objetivo ni tampoco es el más importante. También sirve para educar, archivar y transmitir conocimientos, como memoria de hechos sociales; para propagar diversas formas de ideologías, denunciar situaciones anómalas como la corrupción, como medio de publicidad, como medio de información, etc. Y englobando todo esto es, principalmente, una forma de expresión estética.

Después doy a conocer los contextos en los cuales se realiza la presente investigación, iniciando por el nacional, desde una perspectiva social, económica y política, para de ahí pasar a desglosar lo ocurrido en el estado de Jalisco bajo las mismas premisas. Luego entro de fondo a analizar el contexto cultural tanto a nivel nacional como estatal, para luego describir lo que existía en el aspecto cinematográfico

¹ Acerca de mis actividades como promotor cinematográfico en Guadalajara, remito al libro *De memoria. Crónicas* (Editorial Rayuela, Guadalajara, Jalisco, 2015, pp. 27), publicado en fecha reciente por Alfredo Sánchez Gutiérrez.

en Guadalajara y terminar con una visión del centralismo que ha jugado un papel importantísimo en el desarrollo del país.

Posteriormente analizo la industria cinematográfica nacional, que en ese momento estaba dominada por la llamada Santísima Trinidad compuesta por la Asociación de Productores, Los Sindicatos Cinematográficos y el Gobierno Federal que mantenían un juego de corrupción y una política de puertas cerradas, Además de que el gobierno mantenía como arma de control una férrea censura para impedir críticas hacia él y las instituciones que consideraba sus aliados y velar porque se mantuvieran la moral y las "buenas costumbres".

Esto nos lleva a descubrir la crisis industrial por la cual estaba pasando este sector y los problemas inherentes a la producción, distribución y exhibición que, aunados a la aparición de los nuevos formatos cinematográficos, abrieron la puerta para que hiciera su aparición el cine independiente.

A continuación señalo los antecedentes del cine independiente que tiene sus orígenes en México en las películas producidas por Manuel Barbachano Ponce como "Raíces" y "Torero" que cosecharon premios internacionales y dieron la pauta para que otros siguieran su camino como el grupo Nuevo Cine, que acometió la realización del film "En el balcón vacío", dirigida en 1961 por José Miguel (Jomí) García Ascot.

Con esta efervescencia por hacer cine, que iba en aumento, la Universidad Nacional Autónoma de México fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para que los cineastas interesados tuvieran una formación como tales con conocimientos suficientes del Lenguaje y Técnica Cinematográficos. Además en esta institución se empezaron a producir documentales y largometrajes de ficción los cuales aumentaban exponencialmente al tiempo que aportaban una nueva visión acerca de la situación imperante en el país.

Debido a la crisis de la industria cinematográfica, el sindicato denominado STPC convocó a dos "Concursos de cine experimental", cuyos premios serian la exhibición formal (es decir, en salas comerciales) de los films ganadores. La respuesta fue muy buena y se presentaron películas de mayor calidad y más interesantes de las que ellos

manufacturaban con lo que se demostró que los conocimientos y talento estaban por encima del escalafón sindical.

Después de esto hizo explosión el movimiento de Súper 8, que brotó por todo el país dando a conocer a muchos cineastas y películas con contenidos, estructuras narrativas y estéticas sumamente diferentes y muy interesantes a lo largo y ancho de la nación. Crearon y organizaron muestras, festivales, concursos que alcanzaron gran renombre y un sistema de distribución y exhibición en salas alternativas por todo el país. Y no solo esto: como este movimiento era a nivel mundial, también las películas mexicanas pudieron ser apreciadas en el extranjero.

Ya con este panorama nacional y mundial, analizo lo que sucedió en Guadalajara describiendo primero los antecedentes que hubo cuando el cine era "mudo" (es decir, sin sonido integrado a la imagen), así como los intentos por crear una industria cinematográfica local, misma que prosperó en un noticiero que se exhibía en las salas y denominado "Provincia en Marcha".

Así llegamos a conocer las nuevas propuestas de los cineastas tapatíos realizadas en los formatos de 8, Súper 8, y 16 mm. Desfilan por esta investigación todos los cineastas avecindados en Guadalajara en esa época; se analizan y comentan todos o la gran mayoría de sus films; se muestran las dificultades que tuvieron para su producción, anécdotas de lo que sucedió dentro de la misma, premios que obtuvieron y lugares donde se exhibieron.

Al final se integra una conclusión así como la filmografía y bibliografía que atañen a este tema que, por lo demás, sólo pretende marcar la pauta a futuras y necesarias investigaciones acerca de tal materia.

Además, esta investigación se inscribe dentro de una corriente historiográfica y de estudios del cine y la comunicación que al menos en nuestro país tiene su más remoto origen con la publicación del libro *El cine yucateco* (UNAM, México D.F., 1980), escrito por Gabriel Ramírez Aznar y que, en términos generales, se conoce como la "Historia del cine regional". Aparte de una buena cantidad de publicaciones en forma de libros, ensayos y artículos, esa tendencia ha tenido y mantenido cabal expresión en las hasta

ahora ocho ediciones del "Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional" organizadas, desde el 2000 y en forma bienal, bajo la coordinación académica del Dr. Eduardo de la Vega Alfaro en diferentes sedes (Guadalajara -dos veces-, Culiacán, Jalapa, Puebla, Morelia, Durango y Oaxaca) y con apoyo de instituciones universitarias y culturales tanto federales como estatales y locales. Algunos de los capítulos que conforman el presente trabajo fueron presentados como ponencias en varias de las ediciones de ese encuentro académico.

Cabe advertir desde aquí que cuando hablo de las actividades fílmicas que me tocó desempeñar, por pudor lo hago en "tercera persona" aunque sólo se trate de dejar constancia en este trabajo de mi personal pasión por el cine.

CAPÍTULO I

NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO

1.1 El cine como comunicación de masas

Hablamos de cine, vamos al cine, leemos sobre cine...el cine se encuentra inmerso en nuestras vidas sin que nos demos cuenta o seamos plenamente conscientes de ello, ya que la televisión, los videos y los dvd se encargaron de meterlo al hogar, ahorrándonos la molestia de tener que asistir a una sala de exhibición cinematográfica, aunque su apreciación sea mejor en esta.

El cine influye en nuestras vidas, crea modas y costumbres, nos hace conocer lugares lejanos, llega a modificar nuestra ideología, nos cuenta historias de todo tipo, nos entretiene, nos divierte, nos ilustra y está presente en un sinnúmero de cosas ligadas a nuestra existencia. Entonces es obvio preguntarnos: ¿qué es el cine?

En su introducción a la *Historia del cine mundial*, Georges Sadoul nos dice:

Nació un arte ante nuestros ojos. Muchos de sus iniciadores viven aún, y sin embargo es difícil el estudio de sus orígenes. En una época en que los hombres conservan los menores testigos de sus menores actos, los archivos de este arte naciente casi se han volatilizado antes de que haya empezado a saberse que el cine había elaborado un lenguaje nuevo. El investigador tiene, pues, que obrar como un paleontólogo, reconstruir un animal basándose en algunos huesos, a la vez que desea que no vengán a echar abajo sus hipótesis de descubrimientos posteriores. (...) Pues pudo un arte nacer ante nuestros ojos porque no surgió en una tierra virgen y sin cultivo: se asimiló rápidamente elementos que tomó de todo el saber humano. Lo que constituye la grandeza del cine es que es una suma, una síntesis también de muchas artes. (...) Antes de enseñar una bobina de gran film moderno, es preciso haber gastado previamente varios millones... La necesidad de emplear grandes capitales presenta a los creadores condiciones precisas para la

elaboración de sus obras. Por lo tanto, es imposible estudiar la historia del cine como arte -lo que es objeto de nuestro libro- sin evocar sus aspectos industriales. Y la industria es inseparable de la sociedad, de su economía, de su técnica. Nuestro designio, pues, es estudiar el cine como un arte estrechamente condicionado por la industria, la economía, la sociedad, la técnica.²

Por otro lado, cierto diccionario nos da una definición como la siguiente:

Arte y técnica de representar el movimiento por medio de la fotografía. El cine es, simultáneamente arte, industria, comercio, técnica, medio de enseñanza y de propaganda. El cine es también una distracción; millones de personas en el mundo entero pasan diariamente por salas cinematográficas (aproximadamente 500 millones por semana). Este hecho tiene una enorme importancia social y puede aprovecharse con fines educativos; se ha dicho que la invención del cinematógrafo iguala en importancia a la imprenta y que en ella también podría marcarse el comienzo de una nueva edad histórica.³

Pero el cine es mucho más que eso: es un arte, una forma de aprendizaje, un medio de comunicación, un lenguaje, una industria, una tecnología, un espectáculo, un medio de preservar el conocimiento, una forma de relatar historias, y de ahí su importancia en la vida contemporánea como fenómeno único y plural. Único porque tiene un referente fundamental y central: el mundo de la imagen animada; plural, en la medida de la multiplicidad de planteamientos con que se puede acceder a ella: estudios varios y parciales de su historia, internacionales, nacionales y locales, temáticas diversas, personajes como directores, actores, técnicos y protagonistas que han influido en su devenir; en fin, circunstancias que han motivado su análisis y estudios referenciales y que lo han integrado a la cultura contemporánea: posmodernista y global. Por ello, se abordara este estudio desde las cuatro vertientes que considero más importantes, y que son su sostén y fundamento: técnica, lenguaje, industria y representación de lo social.

² Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Siglo XXI: México, 1972, p.1.

³ *Diccionario Enciclopédico Quillet*. Ed. Atína Arístides Quillet: Bs. As, 1975, tomo II, p. 539.

1.2 El cine como técnica

Sin la tecnología pertinente la cinematografía no hubiera existido. La inquietud de físicos, sobretodo en el campo de la óptica, y de químicos, sumado a la innata curiosidad del ser humano, dieron por resultado este maravilloso invento, cuyos orígenes se remontan al taller de Leonardo da Vinci, quien con su teoría de las secciones áureas, la composición pictórica, la estética y la pintura sentó las bases para su desarrollo.⁴

Posteriormente, el teatro de sombras chinescas y el daguerrotipo, que terminó en fotografía, dieron un gran acercamiento al cine cuando se sintió la necesidad de dar movimiento a esas fotografías, y así empezaron a experimentar y crearon diversos aparatos, de los cuales son célebres los de Mullbridge en las tomas que hizo de una carrera de caballos y que fotografió tratando de sincronizar varias cámaras:

Ya tenemos así los dos presupuestos físicos que constituyen la plataforma del cine: la fotografía, que viene a ser algo así como su materia prima y el principio de la *persistencia retiniana*, que permite crear la ilusión del movimiento. De su combinación había de nacer el cine. En su afán de conquistar al movimiento, la fotografía no tardó en convertirse en cronofotografía, primero gracias al revolver astronómico (1874) de Jannssen que utilizó para registrar el movimiento de los planetas, y después merced a los trabajos del fisiólogo francés Etienne Jules Marey (1830-1904), que con su fusil fotográfico estudió primero el galope de los caballos, descompuesto en una serie de fotografías, y luego los movimientos de otros animales y del hombre. Estas armas incruentas y pintorescas, cazadoras de imágenes, obtenían con el disparo de sus gatillos series de fotografías sucesivas (cronofotografías) sobre un soporte circular que giraba, con el tambor de un revolver, ante el cañón objetivo. Estos estampidos ópticos encontraron eco en California, suscitando apasionadas controversias en los medios hípicos ¿era posible que un caballo al galope pudiera permanecer, aunque momentáneamente, con un solo casco apoyado en el suelo? el millonario Liland Stanford, ex gobernador del estado y presidente de la Central Pacific, quiso salir de dudas, cruzó una apuesta de 25 mil dólares con unos amigos y contrató al mejor fotógrafo de San Francisco, al inglés Edward Mullbridge (1830-1904), para que mediante la fotografía, única prueba indiscutible, resolviese la disputa, Mullbridge, que llevaba varios años experimentando técnicas

⁴ Da Vinci, Leonardo. *Cuadernos de notas*. Ediciones y Distribuciones Mateos: Madrid, 1999.

cronofotográficas, desplegó su ingenio y consiguió poner a punto tras cuatro años de pacientes pruebas y con un gasto no inferior a 40,000 dólares un curioso sistema de cronofotografía. A lo largo de una pista de carreras instaló 24 cámaras fotográficas, con su correspondiente operador cada una, que cuidaban de la preparación de las placas sensibles de colodión húmedo, 24 hilos se extendían a lo ancho de la pista, conectados cada uno de ellos al disparador de una cámara. De este modo, en su carrera, el caballo rompía los hilos, disparando sucesivamente una cámara tras otra y obteniendo la impresión de cada fase del movimiento. Los trabajos de Mullbridge entre 1878 y 1881 preludian con su descomposición del galope de un caballo en 24 fotografías, el próximo nacimiento del cine. Su primera etapa -la descomposición fotográfica del movimiento- era ya una realidad faltaba tan solo conseguir la segunda: la síntesis del movimiento, mediante la proyección sucesiva de dichas fotografías sobre una pantalla.⁵

Con ello Mullbridge se acercó a lo que posteriormente inventaron los hermanos Lumière, quienes lograron imprimir imágenes en una película bañada con nitrato de plata y que corría dando vueltas a una manivela a 16 cuadros por segundo (con el tiempo serían 24), lo que recreaba la ilusión de movimiento, y por lo que lo llamaron cinematógrafo, con lo que, relativamente, de paso ganaban la carrera a Edison y su kinetoscopio.

Antoine Lumière y Clement Maurice visitaron al dueño del *Grand Café*, que era un italiano llamado Volpini, y le propusieron alquilar la sala, ofreciéndole hasta un 20 % de los ingresos que se obtuvieran en las recaudaciones. Pero Volpini tenía tan poca confianza en aquel desconocido artefacto de física recreativa, que rechazó la oferta y estipuló que le pagarían treinta francos diarios y que el contrato sería por un año. Así fue, efectivamente, y los inventores eligieron para la presentación del cinematógrafo la semana de navidad, durante la cual los bulevares parisinos suelen estar atestados de viandantes, que pasean contemplando los escaparates de los comercios. Se estableció que el precio de la entrada sería de un franco y que se celebraría una sesión cada media hora. Los Lumière tuvieron la precaución de pegar en los cristales del *Gran Café* un cartel anunciador, para que los transeúntes desocupados pudieran leer lo que significaba aquel invento con el impronunciable nombre de Cinematographe Lumière. La explicación, impresa en letra cursiva, resulta hoy un tanto pintoresca y barroca: "*Este aparato -decía el texto- inventado por M.M. Auguste y Louis Lumière permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a un tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una*

⁵ Gubern, Roman. *Historia del cine*. Ediciones Danae: Barcelona, 1969, pp. 28-29.

sala entera". La fecha elegida para la presentación del cinematógrafo fue el 28 de diciembre de 1895 y previamente los Lumière distribuyeron algunas invitaciones entre varias personas cuya asistencia les interesaba particularmente, como M. Thomas, director del Museo Grewin, Georges Méliés, director del teatro Robert Houdin, Lallemand, director del Folies Bergère, y algunos cronistas científicos. Sin embargo, tan solo algunas de las personas invitadas asistieron a aquella proyección histórica y el aspecto de la sala antes de comenzar la sesión, no era muy alentador. Algunos transeúntes ociosos, que tenían media hora que perder, decidieron bajar los peldaños que conducían hasta el salón Indien. Pero la mayor parte de los que tuvieron ocasión de leer el cartel anunciador, se encogieron de hombros y, enfundados en sus abrigos, se perdieron entre la muchedumbre. La recaudación fue muy modesta. Ascendió a 35 francos, cifra que apenas cubría el importe de alquiler del salón. Aseguran las crónicas que flotaba en la sala, antes de comenzar la proyección, un ambiente de frío escepticismo. Este sentimiento duró todo el tiempo que las luces permanecieron encendidas, pues al apagarse, un tenue haz cónico de luz brotó del fondo de la sala y al estrellarse contra la superficie blanca de la pantalla obro el prodigio. Apareció, ante los atónitos ojos de los espectadores, la Plaza Bellecour de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes *moviéndose*. Los espectadores quedaron petrificados, "boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse", como escribe Georges Méliés, testigo de aquella maravilla. Y Henri de Parville recuerda: "Una de mis vecinas estaba tan hechizada, que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció."⁶

Ahora bien, las imágenes que captaba la cámara se imprimían invertidamente en la película antes mencionada, la que tenía que revelarse mediante procesos químicos, y de la cual se obtenía un negativo que se volvía a imprimir en otra película para que fuera positivo, y se exhibía con la ayuda de otro aparato denominado proyector, que emitía un haz de luz que pasaba a través de la cinta para que las imágenes en blanco, negro y una gama de grises se reflejaran sobre un lienzo blanco, y cuyo operador, también a pulso, tenía que tratar de que fueran 16 cuadros por segundo, velocidad a que giraba su aparato para que corriera la cinta, de material altamente inflamable, y que llegó a causar varios accidentes. Así es que, a grandes rasgos, estos fueron los inicios de la cinematografía gracias a los avances tecnológicos.

Con el paso del tiempo estos fueron mejorando, y a mediados de la década de 1920 se agregó el sonido, con lo que varios pianistas y otros músicos quedaron sin

⁶ *Idem*.

empleo al tener que dejar de amenizar este espectáculo; fue entonces que el cine habló por sí solo con *El cantante de jazz*. y otras cintas precursoras. Luego, en la década de 1930, las películas empezaron a pintarse de colores y el nitrato de plata fue sustituido por el bromuro de plata, con lo que el que la cinta se incendiara y provocara un mayor desastre dejó de ser un peligro.

En aquellos tiempos, el equipo necesario para elaborar una película era muy voluminoso y cuantioso, pues además de la cámara y el tripié, se ocupaba una gran cantidad de luces y reflectores que hiciesen posible la impresión de la cinta cuando el sol estaba ausente. Además de un equipo de grabación de sonido muy complejo que registrara lo que ahí se escuchaba, para posteriormente en el laboratorio sincronizarlo, y es que aún no se daba el advenimiento del sonido directo, que simplificó y mejoró tal función.

Con el afán de dar mayor versatilidad a las tomas cinematográficas se incorporaron rieles, grúas, *dollys*, diversos tipos de lentes y equipo adyacente, lo que añadía espectacularidad a lo que se veía en pantalla; así, elaborar una película o al menos registrar en celuloide eventos de la vida cotidiana, recuerdos, estaba lejos del pensamiento de la inmensa mayoría de los seres humanos debido a las complicaciones y lo costoso que representaba trabajar en el formato de 35 mm.

En la década de 1940 se creó un formato más manejable y de costos más bajos, el de 16mm, con lo que la realización de películas empezó a estar al alcance de un amplio sector de la población en general. Con la entrada a escena de la televisión, allá por la década de 1950, se pensó que los días de la cinematografía estaban contados:

Entre 1928 y 1935 se iniciaron las emisiones experimentales de televisión, y entre 1935 y 1940 se efectuaron en varios países las primeras difusiones de programas regulares. Esa expansión ya esbozada se vio interrumpida por la segunda guerra mundial y el gran impulso de la pequeña pantalla no se reanudaría hasta terminarse la guerra. El elevado coste de equipamiento limitó naturalmente ese primer desarrollo a los países ricos y altamente industrializados. Otros factores crearon además varias desigualdades en la carrera de equipamiento televisivo, incluso en esos países. Por ejemplo, Francia, desde buen principio, estuvo vacilando durante mucho tiempo entre varias "definiciones" posibles, de modo que las instalaciones esperaron decisiones flotantes, mientras que el público eventual dudaba en comprar aparatos rápidamente superados. En 1945, se eligió la difusión en 441 líneas, luego se fijó el estándar en 819 líneas, y ahora esa definición se

ha ido limitando a la primera cadena, antes de abandonarse en provecho de normas más internacionales. En otros países, hay que imputar a los gobiernos el retraso a la hora de invertir, porque no creían en el porvenir de la televisión o porque temían a sus efectos políticos. A la inversa, Estados Unidos adquirió un considerable adelanto sobre los demás países, porque la elección del sistema comercial y competitivo, en un país y en una época en que la publicidad era una potencia de primer orden, suscitó una fulminante expansión de los medios de difusión. El monopolio estatal, adoptado por otras naciones, produjo sin duda un desarrollo más lento en la televisión.⁷

Aunque la primera estación televisora de México (y de América Latina) fue inaugurada en 1946, en un laboratorio experimental, las primeras transmisiones normales del nuevo medio no se iniciaron sino el 26 de julio de 1950, de las 17 a las 19 horas. Esas transmisiones de la XHTV (Canal 4) solo pudieron captarse en los 60 aparatos entonces existentes. Un año después, al fundarse una segunda emisora, la XEWTB (Canal 2) los aparatos de televisión ya empezaban a ser de uso común. Telesistema Mexicano, S. A., monopolio del magnate de la radio Emilio Azcárraga, tenía en concesión los canales 2 y 4, y tendría después el 5. A mediados de la década, su poder ya era enorme: aún en las casas más humildes de la Ciudad de México, las antenas de televisión delataban la aceptación masiva del nuevo medio que tan cómodo hacía el disfrute en casa de espectáculos audiovisuales. Las primeras imágenes de la televisión -en blanco y negro- aparecían en una pantalla muy pequeña y ovalada, y eran bastante imperfectas: no tenían la definición y la nitidez de la imagen cinematográfica. Sin embargo, no solo en México, sino en todo el mundo, el cine resentiría de inmediato la competencia del nuevo medio. Esa competencia ganada en cierto modo por la televisión desde un principio, influiría decisivamente en la historia misma del cine, obligándolo a buscar nuevas vías en lo formal, en lo técnico en el tratamiento de temas y géneros.⁸

Entonces se desarrollaron el cinemascope y la panavisión, con la finalidad de que el cuadro fuera más grande, se apreciara un mayor número de elementos y con ello minimizar a la televisión, que las películas fueran más espectaculares y fastuosas. También en esta época se empezó a experimentar con la tercera dimensión, la cual nunca pudo consolidarse pero terminó siendo un verdadero espectáculo de feria; en Disneylandia, por ejemplo, pueden observarse películas en este formato. Lo interesante

⁷ Cazaneuve, Jean. *El hombre telespectador*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona, 1977, p. 13.

⁸ García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, SEP: México, 1986, p. 193.

de este periodo es que aparecieron los formatos de 8 mm y 9.5 mm, destinados a los hogares, para películas caseras, lo que dio oportunidad a que un gran número de personas pudieran aprender los rudimentos del lenguaje cinematográfico y expresarse a través de él.

La década de 1960 trajo como innovación las películas en 70 mm, de mejor resolución en pantalla con cuadros del doble de tamaño del formato habitual; con esto llegaron novedades sonoras, como el *sensorround*, que consistía en poner bocinas extras en ciertas películas. Como dato curioso, en nuestra ciudad el cine Diana era el único que contaba con este equipo, cuya vida no fue muy larga. Por otra parte se empezaron a filmar largometrajes en 16 mm, pues ya existía la técnica para ampliarlos a 35 mm, denominada *blow-up*, para proyectarse en las salas de exhibición comercial. Estos filmes eran más baratos y preponderantemente lo usaban cineastas independientes, alternos al sistema de producción establecido, y las escuelas de cine, que empezaron a ver la luz en este tiempo. Por último llegó el súper 8mm (“súper 8”), formato pequeño de gran calidad, de bajo costo, que tenía prácticamente todo el equipo que utilizaba el cine profesional, sólo que “en miniatura”; fue adoptado tanto por aquellos que hacían cine “casero”, como cineastas en ciernes, que con su práctica adquirieron el lenguaje cinematográfico (varios cineastas se formaron gracias a él), realizando incluso largometrajes y creando un movimiento muy importante a nivel mundial, lo que marcó un hito en la historia de la cinematografía. Así, tenemos en México a Gabriel Retes, quien realizó en este formato el largometraje *Los años duros* (1975); a Alfredo Gurrola cuyos filmes, también en este pequeño formato, *Las águilas no cazan moscas* y *La primera segunda matriz* causaron admiración; posteriormente ingresó a la industria cinematográfica --al igual que Juan Antonio de la Riva, que también trabajó este formato. De nuestra ciudad, hay que mencionar a Guillermo del Toro, quien hizo sus “pininos” en este formato y actualmente es un importante realizador avecindado en Hollywood y, aunque comúnmente se dice que no parece bien alabanza en cabeza propia, un servidor realizó alrededor de diez películas, obteniendo galardones en todos los concursos en que las presentaba.

Posteriormente los equipos de filmación fueron haciéndose más pequeños y sencillos de operar, lo que despertó el interés y la posibilidad de que más gente se

expresara a través de este medio en formatos profesionales. Pero luego llegó el video, que desplazó al Súper 8, incluso en las escuelas de enseñanza cinematográfica y no se diga en los hogares, ya que sus ventajas son múltiples en relación con el celuloide, no obstante que en lo único en que no puede competir es en la resolución, en la calidad de la imagen, pero esto lo nota sólo un ojo bien entrenado. Haciendo mínima esta diferencia y con la digitalización, todo indica que en un futuro más o menos próximo filmar en celuloide desaparecerá, ya que con la técnica *tape to film* se puede llevar al formato digital, en el cual filman una gran cantidad de cineastas profesionales, sobre todo los de países del tercer mundo y los independientes, a los rollos que se proyectan en las salas de exhibición y más aún de que en algunas de estas ya se proyecta directamente en digital, lo que sin duda alguna será el formato del futuro, que se exhibirá en grandes complejos de salas pequeñas, ubicados principalmente en centros comerciales, con grandes comodidades y una tecnología muy avanzada, esos que hicieron quebrar a aquellas grandes e incómodas salas cinematográficas que ahora son sólo un bonito recuerdo.

1.3 El cine como industria cultural

Aquel espectáculo de feria, como consideraban al cinematógrafo sus creadores, los hermanos Lumière, en sus inicios, rápidamente se transformó en una incipiente industria, en la que en un principio los propios enviados de los inventores recorrían el mundo mostrando sus “vistas” (así les decían a las películas), y tomando otras de los notables, fueran personas o acontecimientos de las ciudades y países que visitaban. Las revelaban por la noche, y al día siguiente el pueblo se asombraba, incrédulo ante aquello que veía, reflejado en esa tela blanca que al paso de los años llegó a convertirse en pantalla. Y practicaron esa trashumancia por el orbe mientras pudieron “darse abasto”, hasta que rebasados por la demanda empezaron a vender sus aparatos a quien los deseara, concentrándose en esta actividad y dejando el negocio de la producción y exhibición a quien quisiera a él dedicarse.

Este tipo de producción y exhibición itinerante fue la que imperó en esta naciente industria durante sus primeros años, en que cada persona o empresa tenía sus rutas

bien delineadas, mientras los habitantes de cada población esperaban ansiosos la llegada del espectáculo, las novedades que aquellos traían y si hubiera alguna posibilidad de que estos también aparecieran en alguna de las “vistas”.

Fue tal el éxito de este maravilloso invento y tanto el material que se filmaba que pronto se instalaron salas fijas de exhibición en las ciudades más importantes de cada país, expandiéndose después a otras. A estas salas las surtían de material empresas que lo adquirían de quien lo producía, bien fuera de su propio país o del extranjero (y como el cine era mudo en esa época, no importaba para nada el país de procedencia, ya que no hacía falta entender el idioma) y las funciones las constituían de varios cortometrajes, amenizadas por un piano y, si la sala era de las lujosas, por una pequeña orquesta que intentaba con sus acordes interpretar la emotividad de las acciones que se veían sobre la pantalla de aquel cine silente.

Con esto empezaron a nacer varias empresas cinematográficas alrededor del planeta, las más importantes en Europa y, sobre todo, en Estados Unidos, donde atraídos por el sol de California llegaron a un suburbio de la ciudad de Los Ángeles: Hollywood, lugar que con el paso del tiempo sería llamado “La Meca del Cine” debido a que desde ahí se llegaría a controlar mundialmente una inmensa porción de esta industria.

Adolph Zukor aprendió la lección del film de arte europeo y, asociado con Frohman, fundó aquel mismo año la empresa "Actores famosos en obras famosas" y eligió cine norteamericano: al director Edwin S. Porter, que había abandonado a Edison, y a la actriz Mary Pickford contratada por mil dólares a la semana. Para completar su organización, Zukor se asoció con varios empresarios creando la *Paramount Corporation*, que agrupaba a todas las grandes firmas independientes *Paramount* (que en inglés quiere decir superior y cuyo slogan era *selected pictures for select audiences*) cerraba la era de los níquel-odeons y se inauguraba la de las grandes salas y grandes circuitos. Si Zukor era el padre indiscutible de la moderna industria del cine americano, con unas formulas comerciales que todavía perduran, su padre artístico, que es casi tanto como decir del cine a secas, fue un mediocre actor teatral y escritor de ascendencia irlandesa, autodidacta, nacido en Lagrange, Kentucky, hijo de un coronel surista arruinado por la guerra civil. Se llamaba David Wark Griffith (1875-1948)...Griffith se asoció con Douglas Fairbanks, Mary Pickford y Charles Chaplin para fundar la productora *United Artists* (1919), sociedad que distribuía directamente sus propias películas y que jugará un papel importante en el desarrollo del cine americano. Su fundación no estuvo motivada por platónicos ideales artísticos, sino alentada y

parcialmente financiada por el poderoso grupo industrial Du Pont de Nemours (fabricante de película y rival de Kodak), que trataba de hacerse con el mercado norteamericano a través del control de las grandes estrellas convertidas en productoras de sus propias películas.⁹

Entonces se empezaron a realizar largometrajes de ficción, que narraban historias de los más diversos géneros, y que pronto desplazaron del gusto del público los programas de cortos.

En aquellos tiempos en que el cine era silente se desató una feroz competencia entre las diversas cinematografías (principalmente entre la de los países europeos y la estadounidense) con el propósito de obtener el mayor nicho del mercado disponible a nivel mundial, fortalecer sus industrias y obtener la mayor cuantía de divisas. Pero los estadounidenses lograron crear empresas sólidas que no sólo controlaban la producción, como la Metro Goldwyn Mayer, las mencionadas United Artists y Paramount, Warner Brothers, Columbia Pictures, 20th Century Fox, por mencionar las más importantes, sino también la distribución y exhibición para dar salida a su material y bloquear el de las otras naciones. Además se dio la caza de talentos, llevar a Hollywood a los principales directores y actores de otros lares, ofreciéndoles jugosos contratos; se creó el “Star System” como una medida publicitaria y se trató, aunque sin mucho éxito en ese momento, de extender redes de distribución y exhibición hacia los demás países y así lograr una hegemonía de la industria cinematográfica en todo el orbe.

Con el advenimiento del cine sonoro Hollywood tembló, pues en la mayoría de los países no se hablaba inglés y entonces sus producciones serían incomprensibles, y aunque trataron de doblarlas pronto se dieron cuenta que era incosteable y por demás descabellado, lo que favoreció que volvieran a florecer las cinematografías locales; incluso estas nacieron en los países en vías de desarrollo, que pudieron sobrevivir con base en su mercado interno (India, México, Brasil, Argentina, Japón, por citar unos cuantos).

Pero fue tras la Segunda Guerra Mundial, en la cual Estados Unidos resultó vencedor, y con una Europa devastada por tal conflicto, que aquel logró implantar sus redes de distribución y exhibición a nivel mundial para sus producciones

⁹ Gubern, Roman, *Historia...*, op. cit..., pp. 124 y 171.

cinematográficas, que se doblaban o subtitulaban en cada país al idioma respectivo. Así, con una estrategia de mercadeo excepcional lograron controlar casi toda la industria cinematográfica del orbe a través del fortalecimiento de las “majors” o siete grandes corporaciones trasnacionales, que dominan el universo cinematográfico e impiden el libre flujo de películas entre los diversos países (salvo en muy contadas ocasiones), que se tuvieron que contentar con lo que recaudaran en su mercado interno.

La industria cinematográfica es una de las más influyentes, importantes y rentables del orbe pese a que se considera de alto riesgo, sobre todo para su sector primario, que es la producción, debido a las altísimas cantidades de dinero que circula a través de ella, así como a los miles de empleos directos e indirectos que crea y sostiene a su alrededor. No en balde las grandes corporaciones trasnacionales ejercen un férreo control sobre ella, aunque los únicos objetivos de estas sean la rentabilidad económica y la divulgación de la ideología dominante enmascarada en un entretenimiento vacío, que en la gran mayoría de los casos sólo sirve para adormecer al pueblo.

Los otros sectores de esta industria son el de la distribución, donde realmente se ejerce el control, donde las grandes corporaciones estadounidenses, denominadas *majors* (Fox, Columbia, Warner, Universal, Paramount, etcétera) acaparan el flujo de las películas a nivel mundial, con sucursales prácticamente en todos los países y las que deciden qué films se exhiben y cuáles no, teniendo como aliado a la censura.

Algunas películas son producidas por firmas antiguas y bien conocidas que poseen grandes estudios. Ejemplos de compañías importantes lo constituyen *Columbia Pictures* (y su compañía hermana, *TriStar Pictures*); *Walt Disney Pictures* (y sus hermanas *Touchstone* y *Hollywood Pictures*), *Metro Goldwin Mayer Pictures*, *Paramount Pictures*, *Twenty Century Fox*, *United Artists Pictures*, *Universal Pictures* y *Warner Bros*. Estas compañías dan cuenta del 40 % de las películas de cada año, pero ganan 90 % de los beneficios anuales por películas. Otras películas pueden ser producidas por compañías menores menos conocidas que arriendan el espacio que necesitan de los estudios. La *Twentynine Century Films Corporation* es un ejemplo de la organización prolífica sin grandes facilidades de producción... Las películas pueden ser también producidas por compañías independientes menos permanentes que se crean con el propósito de producir algunas películas que luego se entregan a diferentes compañías de distribución en

diferentes partes del mundo. En su forma más sencilla, la compañía que hace la película la distribuye. Como consecuencia, la mayoría de las compañías productoras importantes tiene sus brazos distribuidores, a pesar de que los nombres pueden ser diferentes. Por ejemplo, Columbia y TriStar generalmente lanzan sus películas a través de la Columbia; Walt Disney, Touchstone y Hollywood a través de Buena Vista y MGM, Paramount, Fox, United Artists Universal y Warner a través de las compañías distribuidoras que llevan sus nombres. Las compañías menores distribuyen a través de su propio nombre o mediante una distribuidora importante.¹⁰

El otro sector, que es el de la exhibición, por lo general está constituido por grandes cadenas de salas a lo largo y ancho de cada país, algunas de ellas de propiedad y capital de inversionistas privados de cada nación y otras pertenecen a las mismas distribuidoras o a grandes consorcios transnacionales (Cinemark, Cinemex, por dar algunos ejemplos) que también operan este nicho de mercado, pero de cualquier forma es una estructura altamente oligopólica, a la que surten única y exclusivamente las distribuidoras anteriormente mencionadas. En este sector el riesgo es mínimo, porque aunque el alquiler de los filmes sea elevado (entre 40 y 50 % de la entrada bruta en taquilla) y se tengan que exhibir buenas, malas y regulares películas desde el punto de vista económico, lo que hace que la afluencia de espectadores no sea siempre la misma, se tiene el gran negocio de las dulcerías, que es de donde realmente obtienen sus utilidades los exhibidores, que actualmente se concentran en los centros comerciales con complejos de más de diez salas de exhibición, generalmente pequeñas.

Para que se vea la importancia y magnitud de esta industria se citara brevemente el caso de México, como lo describe Emilio García Riera en *Breve historia del cine mexicano*: “En la década 1940-1949, el cine llegó a ser la sexta industria del país, solo por debajo de la laminación, el ensamblaje de automóviles, el acero, las cervezas y los acabados de algodón”.¹¹

¹⁰ Merrill, John. C. *et al. Medios de comunicación social. Teoría y práctica en Estados Unidos y en el mundo*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Madrid, 1992, p. 332.

¹¹ García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo*. Mexico: Ed. Universidad de Guadalajara- IMCINE, Mapa 1998.

Con esta afirmación del prestigiado autor nos damos cuenta de cómo la industria cinematográfica contribuía al crecimiento del país, aportando una cantidad significativa al producto interno bruto, merced a la realización de más de cien películas anuales y logrando que a su alrededor crecieran empresas de lo más disímolas (desde las que adiestran animales hasta las que elaboran golosinas), contribuyendo así al bienestar económico de cientos de familias al crear un gran número de empleos directos e indirectos y de pequeñas y medianas empresas que giraban a su alrededor, por lo que se ve claramente la importancia que llegó a tener en el rubro económico, además de sus valores estéticos y culturales.

Es por esto que se ve claramente el botín que representa el control de esta industria mediática, y más ahora que las películas tienen acogida, además de en las salas de exhibición, en la televisión abierta y por cable, en la venta de videos y dvd. Así, gracias a la actual doctrina del neoliberalismo económico, que ha derrumbado las barreras proteccionistas, sobre todo de los países en vías de desarrollo, los deja en un estado de completa indefensión ante la voracidad de las grandes corporaciones trasnacionales, que en algunos casos llegan a tener más poder que las propias naciones, como lo comenta Herbert Schiller en su libro *Cultura, SA*:

Las grandes corporaciones trasnacionales han ido absorbiendo las industrias locales de cada país, no escapando a este hecho las de los medios de comunicación audiovisual que cada vez se concentran en muy pocas manos, existiendo actualmente menos de quince que dominan el espectro económico mundial y cuyos únicos objetivos son la rentabilidad económica y la implantación en los diversos países de la ideología dominante, es decir la de ellos.¹²

Como esta industria es altamente oligopólica en cada uno de sus sectores (el de la producción, es decir el primario, el menos, pero las películas hechas fuera de sus cánones tienen inmensas dificultades para poder exhibirse), por consiguiente es de puertas cerradas, impidiendo el paso a aquellas personas físicas o morales que deseen probar fortuna en el negocio.

¹² Schiller, Herbert. *Cultura, SA*. Ed. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, 1987.

En 1929 ciento diez millones de norteamericanos iban al cine todas las semanas. Esa fue la plus marca de asistencia que ahora ha descendido a 22 millones por semana. En efecto, las encuestas demuestran que el 44 % de los norteamericanos, no va jamás al cine. Un estudio de finales de la década de los ochenta sugiere que solo el 24 % de los norteamericanos va al cine más de una vez al mes un 8 % va una vez al mes y 24 % una vez al año ¿y quiénes son los que van al cine una vez al mes? son personas menores de treinta años un segmento de la población que está disminuyendo. Los mayores de cuarenta años representan menos del 20 % de todas las entradas de cine, mientras que los adolescentes representan el 25 %, según la *Motion Pictures Association of America*. Además, los cines recaudan ahora una porción menor del dinero que el público gasta en diversiones cada año a pesar del precio cada vez mayor de las entradas. Por ejemplo, en 1981 la mitad del dinero que los consumidores gastaban en diversiones iba a los cines. Para 1986 esa porción había bajado a un 25 % de acuerdo a la *National Association of Theatre Owners*. Los exhibidores hace tiempo que saben la causa de la falta de asistencia y de los problemas económicos: son víctimas de un doble ataque: la televisión que les dio el primer golpe a finales de la década de los cuarentas, y el que dieron el cable, las videocassetas, las parabólicas, que se encuentran ahora en el 65 % de los hogares y que ganaron el segundo asalto en la década de los ochentas. ¿Cuál es la solución? Los exhibidores los distribuidores y los productores trataron de competir con la televisión en la década de los cincuentas con películas en color, con pantallas más anchas y sonido estereofónico. También experimentaron con películas tridimensionales y con películas que emitían olores. Más tarde los exhibidores redujeron el tamaño de los cines y los automatizaron de manera que pudiesen ofrecer diversas películas sin aumentar los costos por empleado. En la década de los ochenta los exhibidores mejoraron la proyección y el sistema de sonido y algunos empezaron a vender y alquilar cintas de video. También expandieron sus concesiones, que es donde hacen la mayor parte de sus ganancias.¹³

Pero volvamos al caso de México para seguir con el ejemplo: Películas Nacionales, Mexicanas y Cinex (todas distribuidoras), Operadora de Teatros, Estudios América, parte de los Churubusco y otras empresas ligadas a la cinematografía han desaparecido. Se cambió la Ley de Cinematografía (ahora sólo se tiene la obligación de exhibir 10 % de tiempo de pantalla para el material nacional, lo que ha desalentado la producción) para entregar este apetecible mercado a las grandes corporaciones transnacionales (las famosas *majors* antes mencionadas) que reinan a lo largo y ancho del país sin que nadie les haga sombra (a veces se asoma Videocine, filial de otro gran

¹³ *Ibid.*, p. 336.

consorcio que es Televisa), pues las pequeñas distribuidoras nacionales que aún sobreviven ni siquiera son tomadas en cuenta, solo en fechas “malas” y cuando se necesita algún material de relleno.

Como es obvio, la producción ha salido seriamente afectada, al grado que en 1997 sólo se hicieron nueve películas, la cifra más baja desde 1932, y, en el 2004, de 28 sólo la mitad llegó a exhibirse debido a que la cuota estipulada se había cumplido. Esta es la triste realidad que vive nuestro país y se puede decir que casi en todo el mundo así sucede. Pero gracias a las políticas implementadas desde el Instituto Mexicano de Cinematografía durante las respectivas gestiones de Alfredo Joskowicz y Marina Stavenhagen (2005-2012), el sector de producción comenzó a recuperarse hasta alcanzar, en años recientes, nuevos promedio de alrededor de 100 largometrajes por año, lo cual ha resultado esperanzador al menos para dicho sector, no así en los de la distribución y exhibición.

Pero el cine no es sólo el entretenimiento banal que proponen las grandes corporaciones, el cine es arte, lenguaje, comunicación, cultura, identidad, valores, expresión, creación del ser humano, y aunque se produce más de lo que se exhibe, estos filmes están destinados a festivales, concursos, muestras, cineclubes, salas alternativas y en almacenes comerciales en los formatos de video y dvd...claro, si bien les va. Y aquí es donde se puede apreciar la verdadera calidad del arte cinematográfico en todo su esplendor, que puede considerarse una mini-industria aunque sus fines sean muy diferentes a los de las grandes corporaciones.

El cine es una magnífica salvaguarda de nuestros valores, cultura e identidad, nuestro distintivo, valioso y que deseamos seguir conservando; como dice Néstor García Canclini: “Lamentablemente la mentalidad gerencial del actual gobierno impide que se perciba la importancia del cine mexicano como elemento principal para que los mexicanos nos relatemos a nosotros mismos, quiénes somos, quiénes hemos sido y quiénes queremos seguir siendo”.¹⁴

Según *Variety*, la revista especializada en el negocio del espectáculo, las películas norteamericanas hicieron en Estados Unidos, en 1987, 550 películas para exhibirse en cines. Las

¹⁴ Ponencia en el encuentro AMIC de Acapulco, junio de 1986.

compañías importantes hicieron y distribuyeron 74 de esas películas; también distribuyeron 74 largometrajes menores o producidos en forma independiente, ya sea porque compraron la película o porque acordaron exhibirla a cambio de un pago. Los productores menores e independientes exhibieron otras 203 películas, con lo que tenemos 341 películas. ¿Qué pasó con las otras 209 películas? Algunas fueron distribuidas a través de las tiendas de video, sin exhibirse significativamente en los cines (Ejemplo de un título: *Me casé con un vampiro*) Algunas se distribuyeron en los mercados del exterior y no se vieron nunca en Estados Unidos. Algunas no llegaron a terminarse y están en algún laboratorio fotográfico esperando el dinero para completarlas. Y sí, algunas se terminaron pero eran tan malas que nadie quería verlas jamás. Según los cálculos de *Variety* hay más de cien largometrajes que nunca serán exhibidos [...] La producción y distribución están ligadas por un común denominador muy popular: el dinero. Los grandes y pequeños productores a menudo financian sus nuevas películas a partir de las ganancias de las antiguas, por la venta de acciones, por medio de préstamos y por el procedimiento más común: la sociedad limitada. Sin embargo, si la distribución alimenta las nuevas producciones, el pequeño productor independiente que hace solo una o dos películas al año puede tener dificultades en recaudar dinero, o por esa misma razón, lograr la distribución de una sola película. Hay muchas formas en que el productor independiente puede resolver sus problemas de dinero y distribución: los enfoques más comunes son: distribución-financiación, con financiación y adquisición posterior. En el plan de distribución-financiación un proyecto independiente presenta un proyecto global que incluye una historia, una estrella y un director y luego busca un distribuidor que puede ser un estudio importante, que proporcione el dinero para hacer la película y luego distribuirla. En este caso, el productor independiente se queda con la mitad de las ganancias si las hay. El plan de cofinanciación actúa en forma semejante, pero el distribuidor proporciona solamente la mitad del dinero necesario para hacer la película. El resto debe venir de un banco o cualquier otro organismo de financiación. El plan de adquisición posterior el productor obtiene un contrato de la distribuidora de la película que dice que una vez terminada se va a comprar por un precio establecido. El contrato permite al productor independiente lograr préstamos de los bancos u otras entidades financieras.¹⁵

1.4 El cine como lenguaje

El advenimiento de nuevas tecnologías ha ido cambiando nuestros modos de vida (a veces simplificándolos, a veces complicándolos, como menciona Raffaele Simone en *La tercera fase*: “Sobre todo para los adultos mayores de 45 años que les resulta sumamente difícil lidiar y entender el funcionamiento de estas, en donde la

¹⁵ Merrill, John. C. *et al. Medios...*, *op. cit.*, pp. 333-334.

población menor a esa edad es la que posee un mayor conocimiento” (invirtiendo los papeles del desarrollo del ser humano desde que plantó su huella sobre este planeta denominado Tierra), con lo que hemos llegado al umbral de una forma de comunicación en la que el lenguaje audiovisual juega un papel preponderante; en esta época regida por una “cibercultura” y que da inicio a lo que se denominó la revolución de la información, en la que la computadora es el arma principal, acompañada de los chips y la digitalización, que lograron junto con el Internet cambiar por completo los modos, formas y medios en que venía comunicándose la humanidad, dando un gran salto en la evolución de la misma, que ahora dispondrá de otras herramientas para mejorar su calidad de vida.

El cine no podía escapar a esta pacífica revolución y más bien coadyuvó a su realización, ya que es la base del lenguaje audiovisual, y al que nos guste o no tendremos que empezar a utilizar.

La fuerza y el poder de la industria cinematográfica es evidente en la intensa influencia que ejerce sobre la imaginación popular, y la conciencia pública. A diferencia de los bienes del consumo del país, las películas producen imágenes, ideas, ideologías que conforman tanto las identidades individuales como las nacionales. El poder de su alcance y la extensión de su comercialización reflejan cómo se utilizan las referencias cinematográficas para vender camisetas, tazas, posters, pegatinas y todo un abanico de productos *kitsch*. No obstante, a la vez, la creciente popularidad de las películas como irresistible medio de comunicación y forma de pedagogía pública -una tecnología visual que funciona como poderosa máquina pedagógica que intenta deliberadamente influir en la producción de significados, las posiciones del sujeto, las identidades y la experiencia-. Sugiere su importancia en cuanto emplazamiento en la cultura política... Al ser una forma de pedagogía pública, las películas combinan entretenimiento y política y, apelan a la memoria pública, de un modo controvertido, dada la existencia de formaciones sociales y culturales de muy amplio espectro, además, las películas son más que "vehículos de la memoria pública", ya que actúan sobre las operaciones hermanadas del deseo y la nostalgia; también son emplazamientos de las esperanzas educadas y de las experiencias hipermediadas que ponen en relación lo personal con lo social estableciendo vínculos entre las relaciones contradictorias y superpuestas que unen los discursos privados y la vida pública. Mientras que las películas desempeñan un papel importante al llevar las ideologías y los valores particulares a las conversaciones públicas

también proporcionan un espacio pedagógico que brinda la *posibilidad de interpretación como intervención*.¹⁶

El cine en sus inicios (hace más de cien años) creó su propio lenguaje, que fue construyendo a base de imágenes (las que se constituían en diferentes planos y ángulos de cámara, el movimiento de la misma en *pannings*, y *travellings*, y un montaje que unía las diversas imágenes para darle un ritmo y sentido a la obra cinematográfica). Allá por los años treinta del siglo pasado se incorporó el sonido (diálogos, narraciones, sonidos ambientales e incidentales, música, efectos especiales, etcétera) que lo transformaron de raíz, con lo que el lenguaje cinematográfico tuvo que adaptarse a esa nueva tecnología, que ya estaba pegada a él cual hermano siamés, para empezar a balbucear lo que llegaría a ser el lenguaje audiovisual.

Cuando la televisión entró en los hogares (más o menos en la década de 1950) este lenguaje tuvo que modificarse para que este nuevo producto pudiera transmitir sus mensajes en la forma más adecuada, aunque de alguna forma siguió permaneciendo el lenguaje cinematográfico en su forma original, pues el cine seguía vigente, ya que el que se utiliza para televisión (planos más cerrados, tomas cortas, etcétera) es una adaptación a ese medio.

Posteriormente apareció otra industria dirigida a los niños pero fundamentada en el lenguaje cinematográfico, al que le hicieron algunas adaptaciones como la de la interactividad, la de los videojuegos, como el Nintendo, el Atari y otros más que usaban diferentes mecanismos como el Joystick y se adaptaban al televisor, para que en esta pantalla se pudieran divertir los niños y una gran cantidad de adultos, en la que demostraban sus destrezas, sobre todo manuales (existe una anécdota de una cirujana que al hacer los cortes con tal precisión y destreza maravilló a quienes la observaron y ayudaron en la operación, y al preguntarle en qué universidad lo había aprendido, ella se limitó a contestar que jugando Nintendo), para vencer al enemigo imaginario o acumular puntos y subir de niveles en el juego. Con esto, lo que sería denominado posteriormente lenguaje audiovisual pronunció sus primeras palabras.

¹⁶ Henry A. Giroux, *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Paidós Comunicación, 146, Cine: Barcelona, 2003, p. 19.

Ya para la década de 1990 la computadora había entrado en un buen porcentaje de los hogares y el Internet lo hizo unos años después, haciéndose indispensables en todas las familias que pudieran adquirirlos y posteriormente, en la vida diaria, empresas, gobiernos en todos sus niveles, centros de enseñanza, y el tipo de vida que se lleva en la actualidad los hace imprescindibles para casi todos aquellos que habitamos en este planeta. El microchip, la fibra óptica y la digitalización han hecho que sus costos de producción bajen aceleradamente y sean accesibles a un mayor número de usuarios, al mismo tiempo que sus progresos tecnológicos amplían el abanico de sus funciones.

Todo lo anterior viene a cuento porque gracias a ello nació el lenguaje audiovisual, amalgama de imágenes, sonidos, textos, animaciones, destrezas manuales...por otro lado toda una nueva tecnología accesible al gran público y ha simplificado en gran medida la forma de comunicarnos, con lo que del conjunto de estas dos vertientes parte el cine digital.

El lenguaje audiovisual tiene múltiples componentes como ya lo he mencionado, y es necesario aprenderlo, pues su lectura (y por supuesto escritura), no es lineal como es el caso del tipográfico al que estamos acostumbrados, sino, parafraseando a Simone, es de mosaico (hay tantas imágenes que ver, que cada persona empieza a leerlas por donde más le guste) y simultáneo, con lo que cada día han aparecido más centros de enseñanza que lo ofertan, pero lo ideal sería que se incorporara como una materia oficial de educación básica.

Y para poner la cereza al pastel, nos encontramos con la telefonía celular, que aparte de transmitir voz, ya lo hace con imágenes, videos y, por si esto fuera poco, los hay que ya tienen su computadora integrada, creando una verdadera revolución en la era de la comunicación y la información, que estamos viviendo actualmente, y en la que el lenguaje audiovisual juega un papel fundamental.

Pero para efectos del presente trabajo hay que anclarnos en las décadas de 1960 y 1970 (si bien le echamos un vistazo a lo que siguió después fue solo para subrayar la importancia de este lenguaje y su proceso evolutivo, para dejar a la imaginación y a los relatos de anticipación lo que vendrá después), en las que el lenguaje meramente cinematográfico era el código por el cual se expresaban los

cineastas de la época, el que tenían que aprender, cultivar y dominar para poder llevar sus mensajes y comunicarse con el público al que podían acceder, un lenguaje nuevo y poco conocido, principalmente en su aspecto creativo, el cual escribir sobre el celuloide, ya que de alguna manera los espectadores podían descifrar los códigos que estaban observando sobre la pantalla, aunque muy rara vez llegaran a preguntarse cómo fue que se lograron expresar a través de ellos.

1.5 El cine como medio de representación social

Hacia el "interior" de las películas se dio un fascinante fenómeno en el sentido de que, independientemente de si fueran documentales o ficciones, estas plasmaron la visión que los respectivos realizadores tenían de los estratos, clases y sectores sociales, con lo que el cine fue reconocido como un excelente medio de difusión de representación audiovisual de lo social. En el capítulo intitulado "La sociología del cine", incluido en su indispensable libro *Teorías del cine* (Editorial Cátedra, Madrid, España, 2000, pp. 127 y ss.), Francesco Casetti reflexiona en torno a esta faceta del medio cinematográfico (que por lo demás se ha extendido a otros medios como la televisión y todas las llamadas "nuevas tecnologías del mundo audiovisual"), ello a partir de teorías clásicas como las de Sigfried Kracauer (el cine refleja las mentalidades colectivas y sus respectivas formas de representación), Marc Ferro (que revela los vínculos los vínculos profundos del cine con la historia de las ideologías y las costumbres) y Pierre Sorlin (según la cual una sociedad "no se representa nunca en la pantalla como tal, sino como las formas expresivas del tiempo, de las elecciones del director, de las expectativas de los espectadores, y la propia noción de cine requieren que se presente").

En la década de 1960 se suscitó alrededor del mundo una serie de movimientos sociales, políticos y culturales contra el *statu quo*, que culminó con las trágicas matanzas y represiones de 1968 en varios países. Las propuestas de estos movimientos permearon los estratos sociales y llegaron a muchísimas localidades, que se apropiaron de ellas para elaborar las propias de acuerdo al país y la comunidad específica.

La cinematografía jugó un papel muy importante dentro de estos movimientos, ya que mucha gente se expresó a través de ella, provocando un cisma contra el pasado cinematográfico; los nuevos cines proliferaron como respuesta a un clima regional y mundial propicio para la creación artística y el desarrollo cultural, renovando la visión plasmada en los filmes, sobrepasando sus intenciones mundanas, para proponer un arte comprometido social y radicalmente opuesto a lo antes hecho, con diferentes variantes de acuerdo a cada país y cada localidad, acordes con las condiciones imperantes en cada uno de ellos.

Es importante hacer notar que esto fue posible gracias a la existencia de los formatos de 16, 8 y súper 8 mm, ya que rodar las películas en 35 mm resultaba costosísimo y pocas personas hubieran podido hacerlo, además de que la exhibición hubiera sido muy difícil, pues los oligopolios hubieran impedido la distribución y exhibición.

Para estos cineastas el cine es una forma de expresión, de arte, de comunicación, de concientización, de denuncia, de politización, de lucha, totalmente alejados de la industria cinematográfica y operan en la marginalidad, creando sus propios circuitos de exhibición.

En el caso de México, abonó el terreno para que salieran a luz estas manifestaciones; la cerrazón de los sindicatos cinematográficos y la asociación de productores impedían el acceso a cualquier persona que intentara hacer películas, por lo que realizarlas era recurrir a los formatos antes mencionados y operar en la marginalidad. Además, la férrea censura imperante y el desdén de los exhibidores de proyectar películas de un alto valor estético y contenidos que consideraban subversivos y poco rentables económicamente posibilitó la existencia de los cineclubs, que empezaron a crearse en varias ciudades de la República, cuyas universidades e institutos de cultura fueron principales promotores.

En esta situación, el cine marginal fue tomando más fuerza e importancia y sus filmes llegaban a más lugares, lo que también contribuyó a que en diferentes ciudades de la República varios cineastas, que iban en aumento, realizaran películas, con lo que se revivió la importancia de las cinematografías regionales.

En el caso de Guadalajara, surgen primeramente los noticieros cinematográficos y televisivos (que filman en 16 mm, pero no graban en video), que si bien no pueden ser insertados dentro de las corrientes cinematográficas de la época, sí dentro de una cierta marginalidad al operar fuera de la industria establecida (que estaba centralizada en el DF), pero cuya importancia regional es innegable. Luego vinieron los cineclubs, que tuvieron mucho éxito, y de los cuales se nutrieron los cineastas en ciernes que, cuando irrumpieron con su obra, lo hicieron en su gran mayoría, primero, para pasar un proceso de aprendizaje que los llevaría a expresarse con fines artísticos, y a algunos a lograr premios y reconocimientos en diversos festivales, muy pocos con fines de denuncia y ataque al *statu quo*, igualmente obras de gran calidad que también reciben premios y reconocimientos, pero que son las menos, como las que realizan nuestros cineastas tapatíos, en contraste con los del DF, y que constituye su temática favorita.

CAPÍTULO II

CONTEXTO DEL CAMPO DE INVESTIGACIÓN

Es indispensable para cualquier tipo de investigación conocer los parámetros en que el tema de esta se encuentra, es decir, las líneas espaciales y temporales que la delimitan, ello para poder comprender de lo que se está hablando, de las abundancias y carencias que existían en ese lugar y momento determinado, y concretizar en el resultado que obtengamos en nuestro estudio, sea más completo e incluso pueda contrastarse con otros trabajos afines o similares.

2.1 El contexto nacional

En la década de 1960 nuestro país continuó con el mismo modelo de desarrollo iniciado dos décadas atrás, privilegiando la industrialización concentrada en los grandes centros urbanos, en detrimento de un crecimiento agropecuario que pudiera llevar a la autosuficiencia alimentaria.

En la década de los cincuenta la agricultura creció anualmente en 3.2% (tasa inferior a la del incremento de la población), mientras las manufacturas lo hacían en un 8.1%, la electricidad en 8.5% y el petróleo en 7% de promedio anual. El crecimiento industrial además giraba en torno a la siderurgia y los productos metálicos y químicos, y en cambio la manufactura de los renglones tradicionales (textiles, ropa, calzado) lo hacía a un ritmo similar a la del sector agropecuario.¹⁷

El ritmo de crecimiento económico global se mantuvo durante esa década en 8% anual.

¹⁷ Solís, Leopoldo, *La realidad económica mexicana. Retrovisión y perspectivas*. Siglo XIX editores: México, 1977, p. 217.

Por otra parte en este crecimiento acelerado de la industria a partir de 1950 y a pesar que la producción de bienes de consumo contaba con un proteccionismo estatal (aranceles, exenciones fiscales, etc.), más intenso que la de bienes de producción, durante este lapso de tiempo la primera duplica el crecimiento de la de bienes de consumo.¹⁸

Con ello esta década marca una nueva faceta en la de la industrialización del país: la manufactura de productos más complejos, como el ensamblaje de automóviles y los aparatos eléctricos, creando una industria suntuaria cuyos bienes sólo podían ser adquiridos por un nuevo sector privilegiado de la población y que iba en constante aumento, gracias al alto crecimiento sostenido del país: la clase media.

En los años sesenta todo más o menos siguió igual, con el Partido Revolucionario Institucional ganando casi todas las elecciones, ya fuera de forma honesta o por la vía del fraude electoral, con lo que se garantizaba cierto continuismo desarrollista, a la vez que el gobierno imponía su autoritarismo y ejercía una implacable censura sobre todo lo susceptible de ser escrito, visto u oído que afectara sus intereses, que no eran otros que los de la oligarquía dominante, portadora de las llamadas “buenas costumbres”.

Referente a la economía nacional, esta mantuvo el mismo esquema, con una fuerte tendencia hacia la industrialización y centralización:

Ya para 1960 el sector agrícola y ganadero había disminuido del 28% al 17% en cuarenta años, incrementándose en cambio el sector manufacturero en el mismo periodo del 28% al 40%, plasmándose esto en el crecimiento de la población rural que lo hacía a un ritmo del 1.6%, mientras que la urbana lo hacía al 5.4%, lo cual significa el paulatino control de la riqueza en pocas manos y el predominio de los grandes consorcios frente a los pequeños empresarios. Evidentemente con un crecimiento global de la economía, pero no su distribución equitativa.¹⁹

El mismo tenor se observó en el aspecto de la inmigración del campo hacia las grandes ciudades, gracias al esquema centralista que ostentaba el país. De esta forma se observaba que:

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Carmona, Fernando *et al.* *El milagro mexicano*. Ed. Nuestro Tiempo: México, 1977.

Al inicio de la década de los sesenta el Distrito Federal y siete estados del país concentraban al 30% de la población total de México y contaban con más del 75% de la producción nacional. Diez años después 50% de la inversión nacional se concentraba en el Valle de México y solo la ciudad capital congregaba al 17% de la población nacional.²⁰

Sin embargo este desarrollo acelerado, que pasó de tener un “Producto Interno bruto de 3.4% en 1935 a 6.2% en 1967, con una tasa de crecimiento sostenida del 8% anual durante varios años de la década de los sesenta y finales de la de los cincuenta”²¹, originó lo que se dio en llamar “El milagro mexicano” apuntalado por empréstitos internacionales e inversiones extranjeras, el cual, pese a gozar de un proteccionismo oficial, llevaría a una situación insostenible, por lo que al final del sexenio echeverrista el peso se devaluó abruptamente, al pasar de 12.50 por dólar, a alrededor de 20 pesos por dólar, con lo que quedó de manifiesto que el mentado “milagro” era sólo un oropel que escondía las grandes carencias del país, y que entonces culminaron en los acontecimientos violentos y la cruenta represión por parte del gobierno al Movimiento Estudiantil Popular, ocurrido entre julio y octubre de 1968.

2.2 El contexto estatal

En lo local, Jalisco no hizo más que repetir el esquema de desarrollo nacional. En el sexenio del gobernador González Gallo (1946-1952) llegó la plena modernidad, iniciándose una intensa remodelación de la ciudad de Guadalajara, lo que implicó apertura de amplias avenidas, creación de más espacios públicos, dotación de una mayor cantidad y calidad de servicios públicos y, para el resto del Estado, creándose obras de infraestructura de todo tipo y, por supuesto, privilegiando la industrialización sobre el sector agropecuario y las actividades tradicionales como el comercio; con ello se logró que se aposentaran en algunas regiones de Jalisco plantas fabriles de industrias trasnacionales como Nestlé y Celanese.

²⁰ Meyer, Lorenzo. *La encrucijada. Historia general de México*, vol. 4. Ed. El Colegio de México: México 1976.

²¹ Carmona, Fernando *et al.* *El milagro...*, *op. cit.*

En los sexenios siguientes se siguió repitiendo el mismo modelo económico que prevalecía en el resto del país: privilegiar la industrialización sobre cualquier otro sector, sin darse cuenta de las consecuencias que esto podría traer a futuro.

Con el licenciado Agustín Yáñez como gobernador (1952-1958) se utilizaron parte de los recursos oficiales para llevar a la entidad y a Guadalajara por las sendas de la cultura y el saber (al fin de cuentas Yáñez era uno de los mejores literatos mexicanos y fue consciente de la importancia del conocimiento, por lo que quiso dejar su impronta dando un cambio de rumbo a las prioridades en su gestión), creando edificios públicos como la Casa de la Cultura Jalisciense, La Biblioteca Pública del Estado, la Escuela Normal de Jalisco, la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, etcétera, con lo que a la pujante situación económica del estado se sumó el incremento de las opciones educativas. “Jalisco se mantiene fiel a su tradición consagrando cerca de veinte millones de pesos al fomento de la cultura y la educación; esto es cuarenta por ciento de su presupuesto general”.²²

Era evidente que para la década de 1960 Jalisco (Guadalajara sobre todo) había cambiado; su crecimiento económico y demográfico era palpable y sus fuentes de riqueza ya dependían menos de la agricultura y el comercio, a favor de una industria en constante crecimiento. Despachando como gobernador, Juan Gil Preciado (1958-1964) llevó al estado por dos vertientes adicionales: el fomento rural con el “Plan Agrícola Jalisco”, que elevó la producción de maíz en el territorio, y la creación de obras de interés social y el embellecimiento de la capital estatal, ello además de la imparable industrialización.

La ciudad de Guadalajara crecía y se vanagloriaba de ello (por supuesto que no se apreciaban los problemas que esto acarrearía); en el sexenio de Francisco Medina Ascencio (1964-1970) nació el niño “un millón”, lo que se celebró con bombo y platillo, a tal grado que salió una nota en el periódico *El Informador* donde se decía que: “...desde ahora Guadalajara no sólo será la capital del estado más hermosa, sino también la más

²² Yáñez, Agustín. *Primer Informe de Gobierno*. Ed. Gobierno del Estado de Jalisco: Guadalajara, 1954.

poblada de la República Mexicana...”²³, lo que es muy representativo de la mentalidad de la época.

En algún momento nació el niño “dos millones”, al que ni caso hicieron, pero para entonces los gobernantes y la ciudadanía parecían estar un poco más conscientes del problema que significaba la sobrepoblación, cuyo incremento no solo era debido al proceso natural de crecimiento, sino también a la fuerte inmigración del interior del estado y zonas circunvecinas, debido en gran medida al centralismo imperante, ya que Guadalajara prácticamente poseía el monopolio de las fuentes de trabajo, así como las oportunidades educativas, en parte por su crecimiento económico, y es que no era otra la causa que repetir las pautas del gobierno federal, con lo que la zona metropolitana de Guadalajara llegó a concentrar alrededor de 75% de la población estatal.

Estas circunstancias económicas dieron por resultado el incremento de una “clase media” urbana local, que cada día iba en aumento constante, que satisfacía sus necesidades primarias con holgura y a la que le sobraba dinero, hacía ahorros o adquiría bienes suntuarios, además acceder a los centros educativos superiores y por ende a la cultura, el conocimiento; con ello, en la capital de Jalisco se abrieron opciones para la manifestación de movimientos artísticos, sociales y políticos.

2.3 El contexto cultural nacional

En la ciudad de México se daban las mayores y mejores manifestaciones artísticas, intelectuales y culturales del país, donde se encontraban las mejores escuelas y maestros, al mismo tiempo que oportunidades de trabajo. Cuando llegaban espectáculos del extranjero únicamente visitaban dicha ciudad y en muy rara ocasión iban a una de provincia.

Museos, teatros, las mejores librerías, escuelas de arte, estudios cinematográficos, de televisión y cualquier tipo de recinto cultural existían, en su inmensa mayoría, en ese lugar. La creación y la discusión sólo se daba en la ciudad capital; había relativa libertad de creación y de expresión, aunque cierta censura en la difusión y divulgación. Si

²³ *El Informador*, Guadalajara, 8 de junio de 1964.

alguien quería hacer algo en este campo no tenía otra alternativa que migrar al Distrito Federal y tratar de entrar en una sociedad muy cerrada que le diera la oportunidad ansiada.

2.4 El contexto cultural en Guadalajara

Ni Guadalajara, ni Jalisco en general, se han caracterizado por su proclividad y promoción hacia los asuntos culturales y de las bellas artes. Asentamiento de comerciantes, agricultores y ganaderos en su gran mayoría, se interesaban más por las manifestaciones de arte popular, como la fabricación de cerámicas y otras artesanías que pudieran venderse fácilmente y tuvieran un uso práctico, además de desarrollarse ciertas prácticas muy ligadas al campo, como la charrería, que a la postre se convirtió en una tradición mexicana, así como ciertos conjuntos musicales denominados “mariachis”, a los que se recurría para amenizar fiestas y llevar serenatas, con pegajosas canciones del gusto popular. Pero existía escaso interés por otro tipo de manifestaciones estéticas y por conocer lo que se estaba realizando en este campo en otros lugares del orbe; mucho menos era costumbre hacer críticas por estos medios al estado de cosas vigente, hasta la fecha muy conservador, y se puede decir que a las órdenes de la iglesia católica, lo que llevó a Álvaro Obregón a decir “que Jalisco era el gallinero de México” (*vox populi*).

Si bien es cierto que Jalisco ha sido cuna de grandes artistas como, por ejemplo, Salvador Toscano (cinematografía), José Clemente Orozco y Raúl Anguiano (artes plásticas), José Rolón y Pablo Moncayo (música) y Agustín Yáñez, Juan José Arreola, Enrique González Martínez y Mariano Azuela (literatura), y muchos más, el hecho es que aquí no recibieron apoyo de ninguna especie, además de que no había dónde hicieran sus aprendizajes, salvo con incipientes lecciones particulares de alguien que sabía un poco al respecto. Debido a ello, esos talentos tuvieron que emigrar a la ciudad de México y en algunos casos al extranjero, donde pudieron desarrollarse y dar a conocer su obra a todo el mundo, para que luego Jalisco los reclamara como jaliscienses ilustres. Pero esto es normal en un país eminentemente centralista, en el

cual las oportunidades se encuentran en el centro de la República, es decir, en el Distrito Federal.

Para la época que nos atañe (1960-1975), la situación no había cambiado gran cosa, si bien es cierto que se habían construido unos pocos espacios culturales (el teatro Degollado ya tenía varios lustros de estar en pie) como la Casa de la Cultura, el teatro del Seguro Social y la Galería Municipal, cuyo uso era incipiente e irregular, dependientes de diferentes instancias del gobierno.

El gobierno no promovía la cultura y las bellas artes, se limitaba a prestar los recintos para que aquellas gentes deseosas de manifestarse estéticamente lo hicieran a sus costas, sin recibir apoyo de ninguna especie; no se les pagaba por actuar o dar conciertos; tenían que cargar con los gastos que su actividad requería, como el pago de tramoya, empleados, publicidad, impresos, etcétera, lo que inevitablemente les generaba pérdidas económicas, pero cuyo deseo de expresarse era más fuerte y solía convertirlos en “artistas del hambre”. Sólo se recuerdan dos obras de teatro locales que fueron exitosas: *Los Supermachos* y *Los Agachados*, basadas en los cómics homónimos de Eduardo del Río, “Rius”, ambas llevadas a escena por Luis, “El tal”, Gómez Beck. Esto llegó al colmo cuando, a mediados de la administración 1964-1970, el gobernador decretó la desaparición del Instituto Jalisciense de Bellas Artes, de acuerdo con los testimonios de Pizano y Saucedo y Fernando López Ochoa, quienes fungieron como directores de esa institución.

Un caso especial fue la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, que contaba con un patronato conformado por gente de la iniciativa privada y una subvención del gobierno del estado, lo que le permitió sobrevivir toda esta época con temporadas de conciertos en el teatro Degollado; asimismo la Banda de Música del Estado, que desde entonces hace oír sus melodías en la plaza de Armas todos los jueves y domingos al atardecer.

A partir del sexenio que inicia en 1970 se crea el Departamento de Bellas Artes, que desde entonces promueve no sólo manifestaciones artísticas locales sino foráneas, así como ayudas sustanciales, aunque no suficientes, para que los artistas de casa puedan mostrar sus obras al público tapatío.

En las escuelas tanto públicas como privadas, la materia de estética (y cualquier otra que tuviera afinidad con ella) era letra muerta y solo existía en las boletas de

calificaciones para ayudar a los alumnos a elevar su promedio, pues invariablemente les otorgaba un diez. A lo más que llegaban sus exigencias era a realizar trabajos manuales para obsequiárselos a sus progenitoras el “Día de las Madres”.

La Universidad de Guadalajara, que cuenta afortunadamente con las escuelas de Música y Artes Plásticas, era desde entonces, también, el único ente preocupado por la enseñanza de estas disciplinas, y al mismo tiempo de dar las facilidades necesarias, a aquellos alumnos que lo desearan, de exponer su obra ante el público, ya fuera teatro, pintura, escultura o música, con presentaciones en las salas de los mismos recintos escolares adaptadas para ello. Como dato curioso, también se intentó hacer cine, una cinta en que “produjeron un excelente guión para cortometraje experimental titulado ‘la Muerte... El Amor...La Muerte’, avalado por Producciones Cine Club de Guadalajara”,²⁴ el cual nunca escuchó el primer claquetazo, y otro cuyo rodaje inició Rafael Sandoval y su grupo de teatro, pero que quedó inconcluso por razones económicas..

Por su parte, la iniciativa privada apoyó a medias la promoción de las bellas artes, formando, como se dijo, el Patronato de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, y obteniendo donativos para sostenerla, y así disfrutar de las temporadas de música clásica que se ofrecían a lo largo del año. También se traían, de vez en cuando, óperas, obras de teatro y espectáculos de este tipo del Distrito Federal y del extranjero, de probada rentabilidad económica, para que la ciudad tuviera un hálito culterano. En otras palabras, iban a lo seguro y prácticamente sin arriesgar nada; referente a la promoción de los artistas locales, simplemente era un renglón que no existía para ellos.

Por esas fechas llegó a la ciudad una dama casada con un millonario estadounidense, de nombre Dolores de Hoyos de Holt, a quien simplemente le decían Lola Holt, mujer interesadísima en la promoción cultural y quien se metió como la humedad en la sociedad tapatía, primero armando círculos de lectura y fundando una empresa que llamó Pro-Cultura, que se dedicó a promover todas las manifestaciones artísticas y apoyarlas, bien fueran de artistas locales o importándolas del extranjero y de la ciudad de México, fueran rentables o no, juzgándolas exclusivamente por su calidad estética. Como era de esperarse, esto duró hasta que el marido decidió alejarse del

²⁴ Tuñón, Julia. *El Hollywood tapatío. Historia de un sueño*. Ed. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, 1986.

mecenazgo artístico, y como el proyecto no era rentable, terminó la aventura de esta dama, que se fue de la ciudad con cierta frustración.

Para 1968, y paralela a los Juegos Olímpicos que tuvieron lugar en la ciudad de México, se efectuó la Olimpiada Cultural, que no fue otra cosa que poder disfrutar de diferentes manifestaciones artísticas proporcionadas por distintos países, lo que ciertamente mostró al público tapatío obras de arte nunca vistas y de todo tipo y que dejaron su huella. Todo lo anterior contribuyó a que algunos jóvenes se dieran cuenta de que ellos también podían expresarse estéticamente y los animó a hacerlo en las diferentes artes; sin embargo, todo este tránsito fue muy difícil para los ellos y aún hoy en día, en que se cuenta con una mayor infraestructura y apoyos tanto gubernamentales como de diversas instituciones, puede decirse que los tapatíos los veían con desdén, como cosas de aficionados que no valía la pena tomar en cuenta.

2.5 El contexto cinematográfico en Guadalajara

Las románticas aventuras por desarrollar una industria cinematográfica en Guadalajara, allá por la década de 1940, y que solo cristalizaron en dos películas de dudosa calidad, un largometraje llamado *El secreto del testamento* y un medimetraje *Madres heroicas*, habían fracasado de manera rotunda pese al titánico esfuerzo que emprendieron las personas involucradas en su realización; ambas cintas tuvieron una paupérrima exhibición, casi nula, que hizo que sus productores volvieran a sus antiguas ocupaciones.

Pero casi de inmediato, la Universidad de Guadalajara, a principios de la década de 1950, revivió el proyecto de la cinematografía local con el propósito de crear una escuela de cine a imagen, a semejanza del célebre Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) de París y con una orientación estética, educativa y cultural. Aunque se adquirió equipo cinematográfico completo y necesario para la realización de películas y se planteó el proyecto de forma integral para alcanzar los objetivos que se habían propuesto, lamentablemente este experimento universitario nunca llegó a ver reflejada la luz en las pantallas, ya que con el cambio de rector quedó en el abandono.

Lo que vino a romper el oscurantismo cinematográfico de producciones tapatías fue la constitución de una empresa en la segunda parte de esta década, cuyos trabajadores provenían del Distrito Federal, dedicados a la producción de noticieros y cortos publicitarios que, viendo el filón de ingresos que representaba el mercado del occidente del país adonde llegaron, exhibieron su magazine cinematográfico en más de 400 salas, bautizado con el nombre de *Provincia en Marcha*, que con el paso del tiempo se constituyó en un invaluable archivo de imágenes en movimiento en el que se puede apreciar con relativa objetividad el devenir histórico de la ciudad y el estado por un lapso de 40 años, logro mayor al que, hay que decirlo, llegaron sin proponérselo.

Paralelamente, y no obstante el control que se ejercía de dicha industria desde el DF a través de los sindicatos cinematográficos, la Asociación de Productores y el Gobierno Federal, en cierta forma contribuyó al nacimiento formal del cine tapatío con la producción *El hombre propone*, dirigida en 1964 por Juan Alfonso Chavira, un filme formado por tres historias cuya única liga eran las enseñanzas morales que intentaba difundir y en la que el capital fue tapatío, contándose con la intervención de actores jaliscienses avecindados en el Distrito Federal, que de esta forma trataron de hacer algo por su tierra. La otra fue una propuesta de Enrique Torres Ladrón de Guevara, quien había hecho toda su carrera como productor cinematográfico en México, DF, y se le ocurrió llevar a la pantalla un tema que causaba mucho revuelo en la Perla de Occidente: los cursos de verano a los que asistían bastantes jovencitas estadounidenses que solían ser cortejadas por los tapatíos. Para ello trajo todo el equipo, personal y capital de la ciudad de México y realizaron *Guadalajara en verano*, dirigida por el veterano Julio Bracho en el mismo año de 1964, y en la que nuestra ciudad solo fungió como escenografía. El film tuvo bastante éxito, dejando buenas utilidades a sus productores. Y todavía, a los que les quedaba “el gusanito” en lo que sobrevivía de la empresa Guadalajara Films, realizaron un documental de 30 minutos sobre la romería que se lleva a cabo el 12 de octubre para llevar a la Virgen de Zapopan de la catedral a su basílica, con la esperanza de que el clero católico o la Secretaría de Turismo los apoyara tanto económicamente como en su difusión, lo que nunca sucedió por lo que la película quedó enlatada.

De ahí en adelante volvió la oscuridad a las pantallas cinematográficas de las producciones tapatías, la cual se rompía esporádicamente sólo cuando se tomaba la ciudad como escenario, pero nada que ver con producciones locales; pasarían muchos años para que dicha inquietud fuera retomada.

Para efectos de este trabajo, y lo que realmente nos interesa, veamos el surgimiento de una nueva generación de personas inquietas por expresarse a través de la cinematografía, aprovechando los nuevos formatos de 16, 8 y súper 8 mm, de costos accesibles, al alcance de la clase media y con los que se podía realizar filmes completos, con todo y banda sonora, y cuyos equipos iban siendo adquiridos por los cineastas en ciernes con mayor avidez.

En este rubro se pueden identificar cuatro vertientes que utilizaron el lenguaje cinematográfico con distintos propósitos entre sí, pero lo importante, y es lo que hay que rescatar, es que se realizaban películas con otros objetivos al de la industria cultural del entretenimiento, con lo que se trataba de demostrar que el cine iba más allá de divertir, entretener y enajenar a las personas con un espectáculo rentable.

La primera vertiente que se identifica y que fue el motor de este movimiento y necesidad de hacerse de un equipo cinematográfico es la que se puede llamar como “familiar”. La gente compraba cámaras cinematográficas siguiendo la secuela de las fotográficas, para filmar sus eventos familiares, sociales, vacaciones y lo que hacían en la vida cotidiana, siguiendo un eslogan publicitario que decía: “almacene sus recuerdos en imágenes en movimiento”. Para incentivar el uso de estos artefactos, la Kodak publicó un libro o manual que llevaba por título *Cómo hacer buenas películas*, dirigido a los aficionados a ese tipo de cine, y en el cual se enseñaban los elementos básicos del lenguaje y la técnica cinematográficas, digámoslo: para que las películas no les salieran tan mal, y lo regalaba o vendía a precios sumamente accesibles en las tiendas especializadas en estos menesteres, de acuerdo al equipo cinematográfico que se adquiría.

Los profesionistas de toda índole pronto se dieron cuenta de lo beneficioso que les resultaba registrar en imágenes en movimiento los trabajos que iban realizando, que les servía como tarjeta de presentación que mostraban a posibles clientes y apreciaban la calidad de sus obras, como apoyo a disertaciones en congresos y, los que daban

clases, para facilitar a los alumnos el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los ingenieros, arquitectos, médicos y maestros fueron los que más provecho obtuvieron de esta tecnología, y sus resultados conforman un gran archivo objetivo de la historia tapatía en espera de ser descubierto.

Al proliferar estas actividades surge un espécimen llamado “profesional”, que supuestamente tenía más conocimientos y cuyos trabajos se consideraban de mejor calidad que los de cualquier mortal que trajera una cámara, y cobraban por realizarlos, enfocándose fundamentalmente al mercado de eventos sociales, sobre todo bodas y a alguno que otro documental que se les encargaba.

Con el advenimiento de la televisión, y ya que el equipo de esta era exclusivamente para usarse en estudio, irrumpió el formato de 16mm. Fue una herramienta valiosísima, ya que debido a su portabilidad resultó la salvación para captar hechos noticiosos, cortos publicitarios, documentales de gobiernos estatales y municipales, así como extractos de sus informes, que podían ser difundidos por las ondas hertzianas a través de un mecanismo al que se denominaba “telecine”. La gran mayoría de estas películas eran silentes y al momento de transmitir las por televisión se les agregaba la música por separado, más la voz de un locutor que narraba un texto previamente escrito. Aunque hay que hacer notar que ya existía la posibilidad de incorporar una banda sonora, pegándoles una cintilla magnética y grabando en ella y, en el caso del formato de 16 mm, se podía agregar sonido óptico, igual al que tenían las películas de 35 mm, pero como esto resultaba muy oneroso es muy raro encontrar alguna película con tales características.

Pero la más interesante de todas estas vertientes, y motivo de esta investigación, es la de aquellos que realmente se interesaron por la cinematografía como medio de expresión, cuya gran mayoría quedaban fascinados por la estética cinematográfica que podían apreciar en los cineclubes, formándose como autodidactas, viendo buenas películas, que complementaban con lecturas al respecto —con lo poco que llegaba sobre este tema a las librerías de Guadalajara.

El primer cineclub que existió en la ciudad fue el de la Universidad de Guadalajara, a principios de la década de 1950, pero tuvo, para variar, una duración efímera; estaba adscrito a lo que entonces era la Facultad de Ingeniería.

Posteriormente hubo uno que, más que cineclub, en la Casa Loyola, propiedad de los jesuitas, eran películas que entretenían, los domingos, a los asistentes, hijos de las “buenas familias” de Guadalajara, y caracterizado por una concepción moralista, en la que el “cácaro” tapaba el lente del proyector cuando los personajes en la pantalla se daban un beso y en todas aquellas escenas que consideraba escabrosas y atentaran “contra la moral y las buenas costumbres”.

A fines de los años cincuenta, la estafeta fue tomada por las instituciones de cultura de otros países, primeramente la biblioteca Benjamín Franklin, que exhibía películas clásicas estadounidenses (ahí se podían ver obras de Griffith, Chaplin, Capra, etcétera), pero también duró poco, pues la exhibición comercial la controlaban los mismos estadounidenses, por lo que decidieron cambiar el estilo de programación, proyectando en lugar de las películas de los autores antes mencionados, documentales de tecnología y propagandísticos de Estados Unidos.

Pero fue la Alianza Francesa la que tuvo una gran penetración entre el público tapatío, realizando una labor loable, sistemática y constante (que aún perdura), al brindarnos la oportunidad de apreciar obras de arte francesas, así como la historia de su cinematografía, desde el cine silente de los Lumière y Méliès, hasta muchos ejemplos de la llamada “Nueva Ola”, y ello gracias a que los representantes de las distribuidoras estadounidenses no difundían en las salas comerciales el cine de otras nacionalidades. A las exhibiciones de la Alianza Francesa, que eran semanales, acudía una buena cantidad de personas ávidas por apreciar películas de calidad, no importaba que fuera en los salones de clase y los pupitres fungieran como butacas, habiendo discusiones alrededor de la película una vez que terminada la exhibición.

El Instituto Alemán emuló varios años después (en los fines de los años sesenta y a partir de los setenta) a aquella, aunque no con periodicidad semanal, sino haciendo semanas de lo que llamaban “El nuevo cine alemán”, conformado por los extraordinarios films de Fassbinder, Herzog, Wenders...que oxigenaban la enrarecida atmósfera del cine de calidad en nuestra ciudad. Realizaban sus exhibiciones en salas cinematográficas independientes, en universidades y en dependencias culturales municipales y estatales, principalmente.

Con la construcción de la Casa de la Cultura (a fines de la década de 1950) se instauró en ese recinto un cineclub organizado por personas amantes de un cine de calidad y de discutir los filmes que ahí se exhibían, con el detalle de imprimir en mimeógrafo notas alusivas a las películas para que los asistentes tuvieran información de lo que iban a apreciar. Las películas se obtenían, en su gran mayoría, de embajadas, instituciones de cultura y una que otra que se rentaba, y se presentaban en el auditorio del recinto, además de que se les difundía en los incipientes y desdeñados espacios culturales de los periódicos locales y demás medios de comunicación que gratuitamente colaboraban con esta causa altruista y estética.

Posteriormente, ya en la década de 1960, surgieron varios cineclubes en Arquitecto, la Galería Municipal, escuelas y otros recintos culturales. Con altibajos continuó el de la Casa de la Cultura, que combinó el cine de calidad con el negocio (lo que se denominó “cine-arte”), que siguió la pauta de lo exhibido en la Olimpiada Cultural y la Universidad de Guadalajara, que retomó la estafeta y lo hizo tanto en la sala Juárez como en diversas facultades. De todo esto abrevaron los cineastas en ciernes, que deseaban expresarse a través de este fascinante medio de comunicación. Fundamentalmente fueron los interesados en las artes, la mayoría proveniente de las artes escénicas, así como personas que filmaban con cierto sentido estético y que consideraban un archivo que podría tener poco o mucho valor, según el caso.

En los años cincuenta lo único que se realizó de acuerdo a estos parámetros fue el documental realizado por Roberto Pardiñas sobre el movimiento del edificio de la Telefónica; si bien la obra de ingeniería es un hecho insólito de gran magnitud, la película no lo es tanto, ya que se limita a narrar en orden cronológico la realización de dicho portento de la ingeniería civil, pero con secuencias muy largas y repetitivas, además de que le falta el contexto y los motivos de por qué se llevó a cabo, lo que resta méritos al suceso, además de que por ser silente se pierde mucho de la relevancia de esta obra, que nunca se ha repetido en ninguna parte del mundo. Sin embargo ahí quedaron las imágenes en movimiento que dan fe de este hecho inusitado. Cabe mencionar que como en la gran mayoría de estas películas, Pardiñas la hizo de todo: guionista, cinefotógrafo, director, editor... La película fue filmada en blanco y negro, en 16 mm y con una duración aproximada de 45 minutos.

Para los años sesenta se incrementa sobremanera el gusto por las imágenes en movimiento en sus diversas facetas. Al padre Hernández Prieto, que era el coordinador del Club Alpino del Instituto de Ciencias (CAIC), le dio por filmar las diversas excursiones de los miembros de este club, a las que dio una edición rudimentaria, y al final del año presentaba un compendio visual en formato de 16 mm; contó con la colaboración de Francisco Ulloa Guízar.

Otro hecho de esta naturaleza fue la película que filmó Ben Holt durante las vacaciones con su familia en África, un viaje que en aquellos tiempos era algo rarísimo e impensable para los provincianos tapatíos, que se quedaban boquiabiertos al ver la fauna de aquel continente, sus costumbres y tradiciones, algo que hicieron los enviados de los hermanos Lumière en los inicios del cinematógrafo, aunque ahora se trataba de una familia avecindada en Guadalajara. El film no tenía gran trabajo de edición y pareciera que nada más pegaron los rollos conforme iban recorriendo los diversos sitios que fueron visitaron. Fue hecho en color y en formato de 16 mm.

Un intento más en serio y profesional fue el de Juan Víctor Arauz, renombrado fotógrafo de profesión, quien comentó:

“Me montaron a hacer películas porque yo le sabía a la fotografía; una fue cuando hicimos un viaje a la sierra huichola, y ya estando ahí que había que hacer un documental; yo me dediqué a filmar con una cámara de 16mm, y ya que regresamos les di los rollos que nunca editaron y la película se quedó en calidad de *rushes*. El otro intento que hicimos fue más en serio y planificado: se trataba de llevar a la pantalla un libro de Ramón Rubín que se llama *La canoa perdida* y sucede en la laguna de Chapala. El director era Francisco Sánchez Flores, mejor conocido como ‘Pancho Pannels’, y la empezamos a filmar en formato de 16mm, pero era todo un desbarajuste en todo, desde que hacía falta dinero y nadie lo quería poner, de que faltaba la gente y como todo era así como un *hobby*, pues se nos fueron quitando las ganas y lamentablemente la película quedó inconclusa.”²⁵

A mediados de la década de 1960 un grupo de alumnos de teatro de la Escuela de Artes Plásticas, dependiente de la Universidad de Guadalajara, encontró en una bodega, en muy mal estado, lo que quedaba del equipo cinematográfico adquirido por la Universidad de Guadalajara veinte años antes y, como era obvio, con el mismo se les

²⁵ Entrevista con Juan Víctor Arauz, s/f.

ocurrió hacer una película, para lo cual escribieron un guión para cortometraje, que llevaba por título “La muerte...el amor...la muerte” , pero de nuevo la falta de recursos económicos provocó que ese proyecto nunca llegara a la pantalla.

Posteriormente el director de teatro Rafael Sandoval, quien daba clases en la institución anteriormente mencionada, también fue tentado por la fascinación de la cinematografía y al saber que se contaba con cierto equipo cinematográfico y con un grupo de entusiastas actores emprendió el rodaje de un film que, huelga decirlo, nunca terminó.

Cuando el gobierno del estado publicó la convocatoria del Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje, como un agregado a las Fiestas de Octubre, y rebasó con mucho las expectativas, se consolidó como uno de los mejores en sus dos épocas en que se realizó, provocando además que algunos tapatíos como Alejandro González Gortázar, Eugenio Arias, Asunción Cortés, Alejandro Ruiz Montaña, Carlos Cabello y otros más participaran con filmes como *Tally*, *Acherontia*, *La muerte de un mexicano*, *Manos de barro* y *Sinfonía de la ciudad*, respectivamente, y contribuyendo a que se hiciera cine en nuestra ciudad.

El Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) abrió la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, y contaba con dos maestros, José Luis Pardo y José Luis Echeverri, que tenían formación cinematográfica, ya que habían estudiado en la London Film School. Gracias a ellos se tuvieron varias clases en torno al séptimo arte, centrándose tanto en el lenguaje como en la técnica cinematográfica, animando y obligando a sus alumnos a realizar películas en forma colectiva, en la que todos participaban haciendo diferente trabajo dentro del film. Lamentablemente los llamados semestres nunca fueron suficientes para concluir las películas y si estas se terminaban era porque el director le tenía amor al cine y para él era importante concluir las.

Pero la semilla ya estaba sembrada y empezó a germinar con la posibilidad de realizar películas en formato de súper 8 mm, que era como hacer cine profesional en miniatura, a costos muy accesibles, por lo que varios tapatíos empezaron a realizar filmes, y hasta se convirtió en movimiento nacional, con lugares donde se podía exhibir este tipo de material, así como concursos y festivales que alentaban su producción.

2.6 El centralismo

“Fuera de México todo es Cuautitlán” era la frase que se utilizaba para definir la situación política, económica y cultural del país. Como antes dije, desde el centro de este se tomaban todas las decisiones que afectaban al resto. También era el polo que atraía a la población que trataba de mejorar su calidad de vida, debido a que en la ciudad capital estaba asentada la gran mayoría de la industria, al igual que casi toda la burocracia federal, por lo que el sector de servicios era inmenso en dicha ciudad, lo que originó una constante migración de provincia a la capital, ya que la inmensa mayoría de las oportunidades laborales de cualquier índole sólo se daban allí y los servicios que esta urbe ofrecía a sus habitantes eran mejores y más baratos.

Y es que del presupuesto gubernamental la Federación ejercía 96%, dejando únicamente 4% a estados y municipios, que con tan magra cantidad poco podían ofrecer a sus habitantes, ya que casi todo se les iba en el pago de la nómina. Todas las obras de infraestructura se planeaban y ejecutaban desde el Distrito Federal, y el resto de la República esperando, rezando e implorando que se acordaran de ellos y les tocara algo. Además, para cualquier trámite uno tenía que hacer el viaje a México, por ejemplo: para obtener un pasaporte.

La educación no escapaba a esta situación; las mejores escuelas, maestros y universidades se encontraban allí, eran años luz el conocimiento que se adquiría si uno estudiaba en la capital comparado con la provincia y más se diferenciaba en las artes, cuestiones culturales e intelectuales, que, como ya apuntamos, fuera del Distrito Federal brillaban por su ausencia. Los espectáculos de calidad desde películas hasta magnos ballets eran privilegio de los “chilangos”; desde cualquier ángulo que se quiera ver la provincia era desdeñada.

En la industria cinematográfica obviamente pasaba lo mismo: todo estaba aposentado en la capital: estudios cinematográficos, laboratorios, actores y personal técnico... era la sede de todos los que controlaban el quehacer cinematográfico (asociación de productores, sindicatos y gobierno federal). Si uno tenía la intención de hacer una película tendría que ser allá, logrando la autorización (algo sumamente difícil)

del bloque de poder que controlaba la cinematografía. Y si se quería realizar en provincia tenía que traerse a todo el personal técnico y artístico, pagándoles viáticos del nivel de hoteles cinco estrellas, además de elevados sueldos. No se podía contratar a nadie de la localidad, aunque estuviera más capacitado que ellos, lo que desanimaba a cualquiera que no perteneciera a ese cerrado gremio.

Esta situación ayudó a provocar lo que se creía imposible: que ante el autoritarismo y cerrazón se empezaran a dar brotes de realización cinematográfica en distintas partes de la República por parte de jóvenes que aprovecharon los nuevos formatos disponibles y que ellos mismos pudieran rodar sus películas, sin tener que pedir permiso ni hacer trámites engorrosos ante alguna autoridad o gremio.

CAPÍTULO III

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL

3.1 La Asociación Nacional de Productores

En la década de 1930 la cinematografía nacional comenzó a convertirse en industria. Con sólo seis largometrajes de ficción, realizados en 1932, cuatro estudios cinematográficos, diez firmas productoras, cuyos dueños eran los directores de los filmes y también propietarios de los estudios (se asociaban), de 200 a 300 trabajadores y con un costo por película que iba de los veinte a los treinta mil pesos (el dólar valía 2,50 pesos), con un tiempo de rodaje aproximado a las cinco semanas, la cinematografía emprendió su peregrinaje de 70 años en un multitransitado camino de auge y caída, tanto en calidad como en cantidad.

El incremento en la producción de películas fue vertiginoso, lo que conllevó a un considerable aumento de empresas dedicadas a este negocio con inversiones privadas, ajenas a los cineastas (aunque algunos de estos persistieron en ellas) hasta llegar a producirse más de cien películas por año en la década de 1940, lo que la convirtió en la sexta industria del país: “Sólo debajo de la laminación, el ensamblaje de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón”.²⁶ Ahí fue cuando la industria cinematográfica mexicana alcanzó su cúspide, para después empezar un largo descenso, perdiendo continuamente su nicho de público, con lo que los ingresos en taquilla iban bajando, igual que los mercados internacionales y latinoamericano,

²⁶ García Riera, Emilio. *Breve historia...op. cit.*, p. 123.

quedando en el nacional como un entretenimiento para analfabetas que pertenecían a los estratos sociales más bajos de la población, hasta el punto de que en 1998 se produjo el mismo número de películas que en 1932. Con ello se cerró un círculo perfecto.

Pero esto no causó mayor mella a los productores cinematográficos, que se organizaron en una cerrada asociación para defenderse y negociar en bloque con los sindicatos y otros entes mercantiles y, como corolario, para promover la continuidad en la manufacturación de películas, el gobierno creó en 1942 el Banco Nacional Cinematográfico, SA, que sustituyó a la Financiera de Películas, SA por iniciativa del Banco de México, que recibiría sus recursos para operar directamente de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, convirtiendo a México en un país de productores de cine, ya que las películas se financiaban de nuestros impuestos. Esto logró que esta industria se mantuviera estable con ligeros altibajos en cuanto a la producción de filmes y más aún porque se ratificó el Acuerdo cardenista de hacer obligatoria la exhibición de todas las cintas nacionales en las salas del país.

La función del Banco Cinematográfico sería la de una institución crediticia exclusiva para financiar la producción de películas, que según explicó su primer gerente, Carlos Carriedo Galván, a la revista *México Cinema*:

“El banco se había creado para dar respaldo a los capitalistas que consideran al cine como una actividad y que no fueran (caso frecuente en México), hombres ricos a los que tentaba una aventura sugestiva. Gracias al banco, el cine nacional ya no tendría que financiarse por fuerza, como era costumbre con anticipos a la distribución (la venta previa de territorios que exponía a la ganancia nula y al fraude).²⁷

Y para cerrar con broche de oro, en los inicios del sexenio de Miguel Alemán se elaboró el muy discutido Plan Garduño, con la idea de fortalecer a los productores cinematográficos, vendiéndoles la casi totalidad de las acciones de las distribuidoras dependientes del Banco Cinematográfico: Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana, que eran quienes daban los anticipos para la realización de

²⁷ Revista *México Cinema*, febrero 1943.

los filmes, llegando a ser de 85%, con lo que los productores se daban los préstamos a sí mismos, con base en presupuestos muy inflados y con la única garantía de la película misma, con lo que obtenían unas cuantiosas utilidades aun antes de empezar el rodaje, y pasaba a segundo término lo que recaudara la película en taquilla y se recuperara o no la inversión, al fin de cuentas ellos ya habían obtenido sus ganancias. Y ese dinero salía del erario público, es decir, de nuestros impuestos.

Ante esta situación tan favorable para la Asociación de Productores, cerraron herméticamente la puerta e impidieron que ingresaran gente nueva que pretendía hacer cine con este tipo de financiamientos sin ningún riesgo. Así, prácticamente unos cuantos se apropiaron del negocio cinematográfico y, por consiguiente, la calidad de las películas (salvo contadas excepciones) fue cayendo hasta tocar uno de sus puntos más bajos en la década de 1960-1970, aunque indirectamente incentivaron en gran medida el surgimiento del llamado “Cine Independiente”.

3.2 Los sindicatos

Los sindicatos cinematográficos no se quisieron quedar atrás en este aspecto y reforzaron la misma política de puertas cerradas que ya se venía practicando. El primer movimiento para estructurar a los trabajadores cinematográficos en algo similar a un sindicato fue en el año de 1919, en las postrimerías de la Revolución Mexicana, en pleno auge anarcosindicalista, cuando el cine mexicano balbuceaba y se realizaban las primeras películas de ficción, en su mayoría cortometrajes, y en cantidad mínima. Eran liderados por Juan Andersson, que quizá tuviera buenas intenciones, proteger y ayudar a los trabajadores, los aglutinó en La Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo, pero hasta ahí llegaron.

Fue hasta el año de 1934, cuando el cine empezaba a convertirse en industria, cuando surgió el primer sindicato legalmente constituido: La Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (que más tarde se convertiría en el más amplio Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC por sus siglas) con 300 miembros, cifra que fue en aumento conforme se incrementaba la producción de películas y salas de exhibición.

Dicho sindicato tenía varias secciones, de acuerdo al trabajo que se desempeñaba, como actores, directores, técnicos y manuales, etcétera, y como era de esperarse algunas sobresalían, por una parte; por la otra, la corrupción, favoritismos, políticas sindicales y autoritarismo de sus dirigentes empezaron a causar molestias entre sus agremiados, que cada año incrementaban sus filas.

En el año de 1945 algunas de las secciones inconformes con los manejos de sus dirigentes optaron por separarse, no sin antes enfrascarse en un buen pleito en el que salieron a relucir armas blancas y de pólvora, empuñadas por los ídolos del cine nacional, cuya piedra de toque, para concretar esta disidencia, fue la agresión, por parte del líder del STIC, Salvador Carrillo, al cinefotógrafo Gabriel Figueroa, quien gozaba de una excelente reputación como artista y ser humano, y que lo mandó directamente al hospital. A continuación reproduzco el texto de Emilio García Riera, plasmado en su *Historia Documental del Cine Mexicano*:

La más profunda indignación pública condenó a Salvador Carrillo cuando este, acusado en una asamblea por Figueroa...tuvo la malhadada idea de golpear con furia el rostro del famoso fotógrafo. Figueroa fue a parar al hospital, pero ganó para su causa una importante batalla. Carrillo permitió a la sección 2 (técnicos y manuales) su salida del STIC, pero las secciones 7 (actores), 8 (músicos), 45 (argumentistas y adaptadores) y 47 (directores) se solidarizaron con Figueroa y formaron un nuevo Sindicato de la Producción, cuya inscripción solicitaron a la Secretaría del Trabajo...Y eligieron como su secretario general a Mario Moreno *Cantinflas*... quien se sentía apoyado por su enorme popularidad en la lucha contra hombres como Carrillo o Solís hábiles maniobreros sindicales sin el menor brillo popular. [Y continúa]: El día 14 de febrero de 1945, reunidos en el frontón México, los miembros del nuevo sindicato llamado Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana, recibieron la noticia de que el Secretario del Trabajo autorizaba la existencia de su sindicato bajo el registro 2022. Había sido vencida incluso la oposición de Fidel Velázquez, secretario general de la poderosísima CTM. [Y finaliza]: Un laudo presidencial fechado el 3 de septiembre de 1945, terminó con el problema, concedió al STIC la distribución, exhibición y elaboración de noticieros, revistas fílmicas y cortometrajes, y al STPC la producción de películas de largometraje en estudios cinematográficos y exteriores. El laudo dejó muy descontentos a los primeros (que no tardaron en desobedecerlo), y felices a los segundos, que organizaron el día 10 de septiembre de ese año un magno desfile para dar gracias al presidente Ávila Camacho.²⁸

²⁸ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. UdeG-Conaculta: México, 1970.

Como se ve, esto derivó en la creación de los dos sindicatos antes mencionados, uno para la producción de largometrajes, denominado Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana, y otro que conservó el nombre de Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana, dedicado a la producción de cortometrajes, documentales, revistas fílmicas, noticieros, distribución y exhibición, del que hay que decir que al más puro estilo gansteril impedían el ingreso de nuevas personas, sin importar el talento y los conocimientos, pues entre más los tuvieran menos los dejaban participar, ya que los veían como una competencia que les iba a quitar la chamba, y así las empresas interesadas en producir cualquier tipo de película tuvieran que utilizar forzosamente sus servicios al precio que demandaran y con la cantidad de personal que les endilgaban (por ejemplo: si la película no tenía música había que pagarles a los filarmónicos; si se filmaba en exteriores, a los escenógrafos y constructores, etcétera), y ya de mucho favor y tras una serie de recomendaciones dejaban que personas ajenas al sindicato intervinieran en el film, pero eso sí, pagando un “desplazamiento”, como le llamaban, es decir, el sueldo de aquella persona que perdió ese trabajo pero que de alguna manera conservaba el salario.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial y con el resurgimiento de las cinematografías de los países que estuvieron inmiscuidos en dicho conflicto, la producción de películas mexicanas empezó a descender, lo que anunciaba una situación de crisis y por lo que urgía abaratar costos, lo que no podía lograrse mediante el despido masivo de los cientos de trabajadores que laboraban en la industria cinematográfica, pues los había que ya tenían varios años en ella, hasta los recientemente ingresados durante esta época de conflicto y los cuales estaban muy protegidos por sus sindicatos (en complicidad con el gobierno), por lo que bajarles el sueldo, que era bastante alto, imposible (por ejemplo: los trabajadores mexicanos ganaban el doble que sus colegas argentinos y españoles), ni que renunciaran a sus muy jugosas “conquistas sindicales”, ni a la extensa y abultada plantilla de personal, incluida en sus contratos colectivos de trabajo.

Donde se encontró la rendija fue en los mencionados contratos el sueldo de los trabajadores, donde se expresaba “día laborado”; entonces, la única alternativa fue reducir el tiempo de producción de cinco semanas, que era el normal, a tres semanas o menos, lo que automáticamente llevó a un detrimento en la calidad de las películas tanto en sus contenidos como en sus formas y manufactura técnica, para quedar convertidas en un producto para las clases analfabetas y semianalfabetas del país (salvo honrosas excepciones), y la pérdida de los mercados internacionales y gran parte del interno.

Es así que los sindicatos cinematográficos endurecieron su postura de admitir gente nueva a la industria, dejando paso a puestos hereditarios y de escalar posiciones a través del llamado escalafón sindical. Así, los que desearan expresarse a través de la cinematografía debían de hacerlo en una semiclandestinidad, ya que se exponían a que de improviso llegaran los sindicalizados a pararles la producción y confiscarles el material impreso en el celuloide, a sabiendas de que de todas formas los sindicatos impedían la exhibición comercial de las películas que no fueran elaboradas por su personal.

3.3 La censura

Por si todo lo anterior fuera poco, al gobierno se le ocurrió implementar la censura, o más bien fue lo primero que existió, ya que data desde la época de la Revolución, como a continuación se menciona:

Alrededor de 1913 se descubre el cine como objeto de preocupación pública es decir como objeto potencial de políticas públicas siguiendo ese mismo año (con Victoriano Huerta) y en 1919 (con Venustiano Carranza) las primeras reglamentaciones, de hecho las primeras formas explícitas y oficiales de censura cinematográfica en el país.²⁹

²⁹ Anduiza Valdelamar, Virgilio. *Legislatura Cinematográfica Mexicana*. Ed. Filmoteca de la UNAM: México, 1983.

Con el paso del tiempo y ante la cantidad de películas que aumentaban constantemente en cartelera, y con el propósito de evitar problemas, se fue endureciendo la autorización para que se exhibieran las películas, bien fueran nacionales o extranjeras, las que debían pasar por el filtro de la Dirección de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, para que diera el visto bueno, en cuyo reglamento “la ley prohibía los ataques a la moral o sea los ofensivos al pudor, la decencia o las buenas costumbres”³⁰, además del gobierno, las instituciones y la iglesia católica. Cuentan que hubo una censora de nombre Carmen Báez, que tenía las tijeras muy afiladas y se daba vuelo recortando películas.

Ocurrieron casos graves de censura, en primer lugar el de *La sombra del caudillo*, también lo fue *El brazo fuerte*, que no obtuvieron la autorización para ser exhibidas, además Julio Bracho hubo de hacer cortes a *Cada quien su vida* y Emilio Fernández modificaciones a *El Impostor*, que se estrenó con cuatro años de retraso.³¹

Ante esta situación, la palabra “censura” no iba acorde a los tiempos que se vivían, y se escuchaba muy autoritaria e intolerante, y entonces, para ya no tener más problemas de esta índole con productores y directores, el gobierno la cambio por la de “supervisión previa”, lo que indicaba que el guion que deseaba filmarse se debería someter a consideración de la Dirección de Cinematografía para que lo autorizara en su estado original o se hicieran los cambios que se juzgaran pertinentes, a fin de que pudiera filmarse. Si bien no fueron muchas las películas cuya exhibición se prohibió totalmente, cabe mencionarlas algunos casos para tener una idea de por qué se evitaba que llegaran a las pantallas.

3.3.1 *La sombra del caudillo*

Esta es la que más motivos ha dado de qué hablar por cuestiones de censura que impidieron su exhibición, lo que demuestra la intolerancia de las autoridades a que

³⁰ García Riera Emilio. *Breve Historia...op. cit.*

³¹ *Idem.*

ciertos temas que cuestionan instituciones o personajes relevantes y no van de acuerdo a la historia oficial, simplemente, se dice, no se pueden ver.

Con este filme, realizado en 1960, con producción del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Julio Bracho pudo cumplir su viejo sueño y proyecto de llevar la novela de Martín Luis Guzmán al celuloide, que narra, en forma velada, el asesinato del general Francisco Serrano y las circunstancias y los porqués fue objeto de dicha acción, y aunque tanto en la novela como en la película están cambiados los nombres de los personajes reales, eso no fue suficiente para esquivar este escollo.

Un insólito, indignante y nunca confesado veto militar, impidió su estreno. La prohibición de la película se mantuvo durante treinta años. Sin embargo *La sombra del caudillo* pudo ser vista por mucha gente gracias a la mayor multiplicación en cassettes merecida por película mexicana alguna.³²

Ya con las nuevas tecnologías era imposible que siguiera censurada (aunque formalmente seguía en esa postración) pues la distribución por medio de la piratería consiguió fácilmente burlar todos los escollos oficiales para que el público tuviera acceso a apreciarla.

3.3.2 *Espaldas mojadas*

Esta fue una de las pocas películas de verdadera calidad, tanto en su forma y contenidos, de un cine que el gobierno impulsaba para que se realizara a principios de los años cincuenta, al amparo del Plan Garduño, que además resaltaba que los filmes debían de ser de autentico interés nacional, y *Espaldas Mojadas* tenía todos estos ingredientes y la que mejor los representaba al tocar un tema que hasta esa fecha nadie se había atrevido a hacerlo: el de la migración. Dirigida por Alejandro Galindo, narra todas las vicisitudes y problemas que tiene que afrontar un campesino mexicano para llegar y cruzar la frontera del norte y alcanzar el llamado sueño americano, sólo para darse cuenta en lo que este consistía: trabajar de bracero (¿de qué otra cosa') y

³² *Idem.*

sufrir los malos tratos, salarios inferiores a los de los lugareños, prepotencia de sus patrones, discriminación por parte de los gringos, etcétera.

La película bien contada y verosímil era la primera mexicana (en la época sonora, al menos) que veía seriamente los problemas de los mexicanos en Estados Unidos. Se temió por eso que hiriera susceptibilidades norteamericanas y Galindo hubo de esperar dos años a que la censura lo dejara estrenar.³³

3.3.3 *El brazo fuerte*

Un camarógrafo holandés, miembro del equipo de Barbachano Ponce, de nombre Giovanni Korporaal, realizó para una productora independiente *El brazo fuerte* con actores no profesionales. El argumento y guión de la cinta, obra de Juan de la Cabada y el propio Korporaal, es por demás interesante: narra cómo un empleado de la Secretaría de Comunicaciones y Transporte arriba a un pueblo perdido en el estado de Michoacán para realizar unos trabajos. De repente le llega una carta de la Secretaría donde labora, y como en el sobre viene el emblema nacional, la primera persona que la recibe, al írsela a entregar, va gritando por todo el pueblo que al susodicho empleado le escribe el presidente de la República. A partir de ese momento su vida cambia a tal grado en la sociedad pueblerina, que se convierte en el cacique de la población.

La carga crítica y satírica de este filme hacia los cacicazgos de cualquier índole, fuera en poblaciones o instituciones, no le gustó nada al gobierno, que optó por censurarlo y prohibir su exhibición durante varios años.

3.3.4 *Chico grande*

Este es el típico caso y un ejemplo para lo que servía la supervisión previa. Cuando en 1977 se sometió el guion (escrito por Felipe Cazals y Ricardo Garibay a partir de la segunda parte de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!* del escritor chihuahuense Rafael Felipe Muñoz), para su autorización a fin de ser rodado bajo la dirección de Cazals, los censores se dieron cuenta que se trataba de una crítica feroz

³³ *Idem.*

contra el ejército estadounidense, comandado por el general Pershing, que invadió México con el propósito de capturar a Pancho Villa, algo que nunca logró. Pero se muestra a un ejército prepotente, torturador y que no respeta en nada las leyes mexicanas. Se pidió la opinión al respecto a la embajada de Estados Unidos y sugirió que lo más adecuado sería que mejor se hiciera otro tipo de películas, por lo que *Chico Grande* recibió una absoluta negativa de la Dirección de Cinematografía para ser filmada no obstante que ya se habían contratado a actores y elaborado algunas escenografías. Con algunos cambios, el proyecto fue retomado en 2010 por el mismo realizador Felipe Cazals, quien de esta forma aprovechó la coyuntura de la celebración del Centenario del inicio de la Revolución Mexicana de 1910 para obtener el apoyo necesario para hacer la película del mismo título protagonizada por Damián Alcázar.

3.4. Conclusión

Lo anteriormente narrado fue un excelente caldo de cultivo para que las personas inquietas por expresarse a través de la cinematografía buscaran alternativas, pues aunque sabían que no pasarían la normatividad de la censura o “supervisión previa”, hacer una película ya era accesible, aprovechando la existencia de nuevos formatos (en 16 mm en un principio), y también para filmar documentales y reportajes que se transmitían en televisión, aunque a veces ello enojara al STIC por no utilizarse su personal, lo que desgraciadamente originaba que la producción de dichos films se parara. Además, para entonces ya se habían abierto espacios alternativos en los que esas cintas pudieran ser vistas sin tener que recurrir a la estructura formal de la exhibición.

CAPÍTULO IV

EL CINE INDEPENDIENTE EN MÉXICO

La técnica cinematográfica sufría una evolución: gracias a las películas vírgenes más sensibles y a equipos de filmación más ligeros, se facilitaba el rodaje fuera de los estudios, en las llamadas locaciones. Así se lograba una apariencia más realista en las imágenes, se reducía el personal necesario para la producción y se abatían en consecuencia los costos.³⁴

La evolución técnica, que abarataba considerablemente la producción de películas, no fue aceptada por la serie de intereses económicos formada por la santísima trinidad: la Asociación de Productores, sindicatos y gobierno federal, quienes no iban a renunciar a sus prerrogativas, que mantenían gracias a su política de puertas cerradas, y con lo que consideraban estar muy bien protegidos ya que al fin de cuentas el dinero invertido en la manufactura de los filmes no era de ellos, sino de todos los contribuyentes del país, con cuya fórmula hasta podrían tener algunas utilidades.

Pero todas estas novedades técnicas fueron aprovechadas por aquellos cineastas independientes, que vieron en esto la oportunidad de hacer cine a bajo costo y evadir la censura, aunque estaban conscientes de que iba a ser muy difícil su exhibición a través de los circuitos comerciales.

Por cine independiente, en el caso de México, debemos entender el que no se realiza dentro de los mecanismos usuales de la producción oficial, y de ningún modo el de un cine amateur, experimental o marginal, ya que algunas de estas películas obtuvieron premios en festivales importantes.

³⁴ García Riera, Emilio. *Breve historia...op. cit.*

El sistema industrial de producción, con su política de puertas cerradas, el advenimiento de nuevos formatos prácticamente accesibles a todo mundo y la crisis cinematográfica posterior a la llamada época de oro, así como estar libres de censura alguna fueron los detonantes del nacimiento del llamado “Cine Independiente”.

4.1 La crisis industrial

De golpe y porrazo, de un año para otro, la producción de largometrajes mexicanos se redujo a la mitad, al manufacturarse sólo 48 películas al año; ya nunca volverían a verse los días gloriosos en que se sobrepasaban el centenar. Esto sucedió en el año 1961. Las causas de ello fueron múltiples y muy variadas, y vamos a destacar las más importantes desde nuestro punto de vista:

a) La total recuperación de las industrias cinematográficas extranjeras, sobre todo las europeas, y mayormente la estadounidense, con su sede en Hollywood, que fueron ganando terreno al cine mexicano al ofertar productos más atractivos y de mejor calidad.

b) Como las producciones mexicanas, con el objeto de disminuir sus costos, redujeron los días de rodaje de cinco a tres semanas, y al no poder bajar los salarios a los trabajadores, así como sus prestaciones y conquistas sindicales, ello dio por resultado que también disminuyera notoriamente la calidad técnica y formal, además de que los contenidos eran cada vez más banales y, de ribete, mal tratados, lo que hizo que el público mexicano dejara de interesarse en este tipo de cintas.

c) La pérdida de los mercados internacionales, latinoamericanos y gran parte del interno, consecuencia de la mala calidad de los filmes, que terminaron por ser un producto para ser consumido por las clases analfabetas y analfabetas funcionales que pertenecían a los estratos sociales más bajos de la población, lo que desalentó a los productores privados a seguir invirtiendo en este negocio, pese a que recibían jugosos financiamientos por parte del Banco Cinematográfico, y cuya rentabilidad era cada vez menor.

d) La pésima distribución de los filmes, por parte de Películas Nacionales en el país, y Películas Mexicanas, en Latinoamérica. Para ejemplificar lo anterior menciono

que en una entrevista con Javier Torres Ladrón de Guevara, productor del filme *Guadalajara en verano*, comentó que:

“En la euforia del mundial de futbol celebrado en nuestro país en 1970, a Guadalajara le tocó ser sede del equipo brasileño, donde se convirtió en el favorito de la afición, y esta se desbordaba de júbilo por la “verdeamarela”, apoyándola incansable e incondicionalmente; en Brasil querían saber sobre Guadalajara y por más que le insistimos a Películas Mexicanas que mandara copias de este film al país amazónico, ya que los exhibidores brasileños lo pedían con insistencia, nunca se llegó a mandar una sola copia, con lo que se desperdició la oportunidad de haber obtenido unos excelentes ingresos. Así se las gastaban nuestros buenos burócratas administrando el negocio del cine. A la mejor lo que debimos haber hecho era ofrecerles un porcentaje de los ingresos”.³⁵

e) El incremento de la producción fílmica por parte del STIC, con resultados aún más malos que los anteriores, pero con costos más baratos y menos exigencias sindicales.

f) La aparición de nuevos formatos y equipos cinematográficos que abarataban mucho la producción de películas, reduciendo el personal necesario, entre otras cuestiones, a lo que los sindicatos cinematográficos se opusieron rotundamente, pero que no se adecuaron a los nuevos tiempos, en demérito de las películas mexicanas.

De esta crisis de la industria cinematográfica nacional ya nunca más se volvió a salir, ya que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica era el único que ostentaba la patente de corso en el país para manufacturar las películas que tenían franqueadas las puertas de las salas de exhibición. Y aunque se impedía el ingreso de gente nueva a aquel, de paso hizo que se refrescara la producción fílmica con novedosas ideas y creatividad, búsqueda de alternativas.

4.2 Los nuevos formatos

³⁵ Entrevista con Javier Torres Ladrón de Guevara, s/f.

Hace más de sesenta años hacer cine era muy costoso y complicado. Solo los grandes estudios cinematográficos se podían dar ese lujo para que las películas quedaran terminadas decorosamente. Tampoco existían las escuelas de cine, por lo que el aprendizaje en la materia se hacía empíricamente; los libros sobre teoría y técnica cinematográficas eran muy pocos, predominando los de Eisenstein, pero muy poca gente tenía acceso o interés en leerlos.

Todo cambio a finales de la década de 1940 cuando llegó al mercado el formato de 16mm, con cámaras portátiles bastante funcionales, varios tipos de celuloide para imprimir las imágenes en movimiento, moviolas y todo el equipo necesario. Como estaba dirigido a otro segmento de mercado, la gente común y corriente que de alguna u otra forma sentía la necesidad de realizar películas para almacenar en ellas eventos sociales, obras como profesionistas, o lo que le viniera en gana, la Kodak, la empresa productora de las cintas para imprimir las imágenes, incluyó manuales de técnica cinematográfica de cómo usar dichos aparatos y por supuesto sus materiales, con lo que se buscaba tener una venta abundante.

Raúl Ortega, cinefotógrafo tapatío, decía:

“Cuando yo era niño recuerdo que mi papa tenía unas cámaras de cine y con ellas retrataba diferentes cosas que luego nos enseñaba y cuando esto sucedía era un acontecimiento familiar. Con el tiempo me enteré que eran dos cámaras Bolex que eran las más populares, primero eran de cuerda y de torreta, posteriormente se les pudo adaptar un motor y un lente zoom. Como estaban en la casa, mi papá me las prestaba y me aficioné a la cinefotografía, aprendiendo lo que se podía aprender en aquella época y siguiendo el dicho popular de ‘echando a perder se aprende’”.³⁶

El formato de 16 mm, no tuvo mucho aceptación entre la población en general debido a sus altos costos y volumen, ya que la gente no ocupaba algo profesional para guardar los recuerdos en imágenes en movimiento de sus eventos sociales, sólo los que realmente lo necesitaban lo adquirieron. Pero donde sí tuvo una magnífica aceptación fue para la realización de documentales, películas independientes y

³⁶ Entrevista con Raúl Ortega Pantoja, 14 de noviembre de 2012.

posteriormente para ser usado en la televisión, ya que era ideal para captar imágenes fuera de los estudios, para cualquier tipo de programa, utilizando para su transmisión el llamado “telecine”; además, en ese tiempo no había otra alternativa porque las cámaras de televisión eran muy grandes que sólo se sacaban en unidades móviles para transmitir eventos muy rentables, como un partido de fútbol.

“Las primeras cámaras de 16 mm que aparecieron en el mercado eran de cuerda, de torreta y solo podían contener una película de 100 pies para filmarse, esto quiere decir que la toma no podía ser mayor a 35 segundos y cada tres minutos había que cambiar de rollo”, [...] comenta el cinefotógrafo Oscar Palacios. Este tipo de equipos nació para el mercado casero, pero fue tal su aceptación en el industrial que rápidamente este se apropió del formato recién nacido. [Y continua Palacios]: Al darse cuenta de esto los fabricantes empezaron a mejorarlas sustancialmente, les instalaron un motor que bien funcionaba conectado a la corriente eléctrica o con baterías con lo que la película se podía filmar en su totalidad sin hacer ninguna pausa y además se les podía poner un magazine de 400 pies con lo que se alcanzaban los doce minutos de filmación continua y los lentes cambiaron de los propios de una torreta a intercambiables que iban desde ojos de pescado a potentes zooms con una resolución extraordinaria y en las películas existía una gama extensa de sensibilidades que se adecuaban prácticamente a cualquier condición de luminosidad. Por último las blindaron para que no se escuchara el ruido del motor a la hora de filmar, siendo un equipo totalmente profesional. El caballito de batalla eran las de la marca Bolex, pero fue tanta la aceptación de este formato que pronto salieron al mercado nuevas marcas como Bolieu, Arriflex y otras más, que eran más finas, con mejor resolución y otra serie de mejoras, y por supuesto más costosas. Era un equipo muy versátil, un solo camarógrafo las podía manipular, no se necesitaba ayuda de persona alguna, las podías usar con tripié o cargadas en el hombro, con lo que lograbas una gran variedad de tomas y movimientos, en interiores o exteriores, te podías transportar rápidamente con ellas para filmar un suceso que devendría en noticia, en síntesis no había límite para su uso y un gran avance tecnológico que popularizó el uso de la cinematografía como medio de comunicación.”³⁷

El formato de 16 mm había cumplido su cometido: existía ya el mismo tipo de equipo que para las películas de 35 mm, y se podían realizar largometrajes en este formato con costos mucho más inferiores que los de las películas del entretenimiento

³⁷ Entrevista con Óscar Palacios, 8 de enero de 2013.

comercial, por lo que varias personas pudieron acceder a comunicar sus ideas a través de la cinematografía debido a lo accesible que resultaba; afortunadamente para exhibirlas en salas cinematográficas existe un proceso llamado *blow-up*, mediante el cual se puede ampliar a 35 mm para que se pueda proyectar en esas salas inmensas que había entonces, aunque perdían algo de resolución. En el caso de México existía el gran impedimento de los sindicatos cinematográficos, que prohibían se exhibiera cualquier tipo de filme que no fuera manufacturado por ellos. Si bien las películas realizadas en este formato eran mejores y de contenidos más interesantes, muy pocas pudieron llegar a las pantallas y encontraron su mejor nicho de producción en el cine documental.

Dado que todavía había un mercado muy grande que atacar que era el de la gente común y corriente que no podía darse el lujo de adquirir un equipo de 16 mm., salió a la luz un formato mucho mas versátil y compacto, a costos sumamente accesibles: el de 8 mm., que no era otra cosa que partir la película de 16 mm., por mitad y manufacturar las cámaras, proyectores, etc. El cual podían adquirir las clases medias para guardar sus recuerdos en imágenes en movimiento.

Hay que decir que las primeras cámaras eran de cuerda y de torreta; con el paso del tiempo se hizo una que funcionaba con baterías (también caseras como las de los radios, grabadoras, etcétera). Cambiar los rollos, que eran de 50 pies y duraban poco menos de tres minutos, era un problema porque se tenía que hacer en la total oscuridad para que no se velaran, y para lo cual existían unas bolsas negras, en las cuales se metía la cámara y por ambos extremos cada una de las manos para efectuar el proceso de cambio de rollo, lo que resultaba incómodo, lento y tardado, por lo que los consumidores empezaron a reducir su ritmo de filmación, aunque eso motivó a investigar para elaborar un formato más versátil y de uso más sencillo, con lo que nació el Súper 8, que revolucionó el arte de realizar películas.

“El Súper 8 era un formato excelente, ya que le facilitaba enormemente a las personas la filmación de películas”, [...] comenta el cinefotógrafo Óscar Palacios, “por principio de cuentas evitaban la molestia de cambiar rollos, ya que estos venían en un cartucho que cuando se acababa de imprimir lo sacaban de la cámara abriendo una puertita y ponían el otro, a plena luz de día sin correr ningún riesgo de que se velara. Además la resolución de las películas era muy superior a las

de 8mm., las cámaras tenían una óptica de maravilla equiparable a la de los otros formatos y venían equipadas con lente zoom integrado e incluso se le podían sobreponer otro tipo de lentes como ojos de pescado, zooms más potentes, lentillas de efectos especiales, etcétera; funcionaban con baterías caseras doble o triple “A”, según lo requiriera la cámara, pudiendo filmar toda la película contenida en el cartucho de un solo intento, con lo que se podían realizar planos-secuencia. Además se le podía pegar una cinta magnética para grabar sonido (había cámaras y cartuchos de película que ya tenían esta función), existía un equipo de edición muy completo con moviolas que aparte de visualizar la película para editarla, tenían la posibilidad de escuchar y editar la banda sonora... era como hacer cine en miniatura.” ³⁸

4.3 Problemas de producción, distribución y exhibición

4.3.1. La producción

En este rubro se pueden destacar dos aspectos claramente definidos: el perteneciente a la mafia de la santísima trinidad (Asociación de Productores, Sindicatos y Gobierno Federal), que no tenían ningún problema ya que con su sistema cerrado de producción no permitían el acceso a persona alguna que les fuera a robar una rebanada del sabroso pastel, y simplemente se limitaban a enviar para su aprobación al Banco Cinematográfico sus presupuestos inflados, como lo comenta Ángel Moreno, quien trabajó para uno de ellos:

“Para una película que costaba dos millones de pesos, hacían el presupuesto por cinco, el cual entregaban al Banco Cinematográfico para su aprobación, siendo la única garantía la misma película que apenas iban a filmar [...] [lo que generalmente les otorgaban sin ningún contratiempo, y continúa Moreno]: A los actores y todo el personal les obligaban a firmar la nómina por un salario más alto del que tenían estipulado, quedándose el productor con la diferencia, conseguían facturas apócrifas de servicios que no utilizaban, se autorrentaban propiedades a precios estratosféricos, edificaban casas en lugares de veraneo, cambiaban de guardarropa, adquirían automóviles, y todo lo que la imaginación les pudiera proveer. La película en sí, como manifestación artística, no les importaba, ni su calidad tampoco, lo que les importaba era obtener la mayor cantidad de dinero en el menor tiempo posible, aprovechando las facilidades que les otorgaba el gobierno.” ³⁹

³⁸ *Idem.*

³⁹ Entrevista con Ángel Moreno Ramos, 17 de noviembre de 2009.

He aquí el motivo por el cual se producían alrededor de 100 películas al año, pese a que se estaban perdiendo mercados aceleradamente y el público para las películas mexicanas bajaba constantemente. El problema era para aquellos cineastas que no pertenecían al sector antes mencionado y que deseaban expresarse, además de que tendrían una exhibición limitadísima, casi nula, quedándoles como única opción los festivales, las poquísimas salas alternativas, algunos canales de televisión y la posibilidad de las ventas al extranjero. Y la esperanza de poder conseguir recursos financieros, más de lo que invirtieron en la película para negociar con los sindicatos y que les aceptaran pagar los llamados desplazamientos, con lo que posiblemente accederían al sistema comercial de exhibición y esperando recuperar algo de su inversión.

“La mayor dificultad (y vaya que era dificultad) consistía en obtener los recursos económicos para los gastos de producción inherentes a la realización del film, que muchas veces nosotros mismos, todos los que interveníamos en la película, le andábamos poniendo...Para los recursos técnicos y humanos, es decir el personal requerido, lo hacíamos de cuates, formando una cooperativa que nada más era de membrete; el equipo lo pedíamos prestado, lo que buenamente se podía y lo demás lo rentábamos, así que el rodaje no lo hacíamos de corrido, sino cuando había dinero para lo que íbamos a ocupar y cuando la gente que nos ayudaba podía. Utilizábamos el formato de 16 mm, ya que resultaba muchísimo más barato que el de 35 mm, y se podía hacer blow-up a este, en caso necesario.”⁴⁰

Otros corrían con más suerte, por ejemplo los que trabajaban en la UNAM u otras instituciones, a los que de alguna manera apoyaban, como comentó Alfredo Joskowicz:

“La UNAM, a través del CUEC, nos facilitaba el equipo cinematográfico que era de 16 mm, cuando estaba disponible, y todo el personal técnico eran los compañeros; algunos de los actores que colaboraban con nosotros estudiaban en el Centro Universitario de Teatro, y eventualmente nos ayudaban con algo para gastos de producción; el resto lo teníamos que poner nosotros. Las

⁴⁰ Entrevista con Gerardo Pardo, 3 de marzo de 2010.

películas que realizamos sólo se llegaron a exhibir en festivales donde obtuvimos algunos premios, otras universidades y cine-clubs, en ese entonces no se podía más.”⁴¹

Raúl López Herrera, uno de los más activos miembros del Movimiento Súper 8, comenta:

“Bien fuera por aprendizaje para hacer películas, para expresarnos a través de él [el Súper 8], para decir lo que la censura impedía que se divulgara, para experimentar con este arte, lo cierto es que muchas personas alrededor del mundo lo utilizaron debido principalmente a sus bajos costos y gran calidad técnica, y fue creciendo exponencialmente habiendo muestras, festivales e intercambio de copias de películas, lo que hizo que el realizar películas en súper 8 aumentara considerablemente, a tal grado, que muchos nos quedamos anclados en él.”⁴²

4.3.2 La distribución

Dadas las condiciones de mercadeo en México, cualquier producto tiene que pasar por manos de los distribuidores o acaparadores, como también se le llama a esa lacra, cuya única función es pasar la mercancía de una mano a otra, sin invertir nada y encareciéndola sustancialmente. El cine no podía ser la excepción.

“Bien fuera porque existía dentro de la ley de cinematografía un artículo que trataba de impedir la existencia de monopolios, en el que decía que los productores no podían ser exhibidores, salieron a la luz estos intermediarios que supuestamente facilitarían y agilizarían la llegada al público del material filmado[...] [comenta Ángel Moreno, quien también laboró en ese rubro del quehacer cinematográfico, y continúa]: “Pero en realidad lo que se consiguió fue aumentar los trámites burocráticos, la corrupción, ya que tanto los exhibidores como algunos productores les tenían que aceitar la mano con dinero a los programistas, unos para que les dieran películas rentables y otros para que les dieran fechas y salas importantes. Los que salieron perjudicados con esta medida fueron los pequeños productores debido a que la ley les vedaba tratar directamente con los

⁴¹ Entrevista con Alfredo Joskowicz, 23 de julio de 2009.

⁴² Entrevista con Raúl López Herrera, 24 de marzo de 2011.

exhibidores, recibiendo apenas el 13% de lo recaudado en taquilla, ya que los grandes productores eran socios de Películas Nacionales y acomodaban sus películas a sus conveniencias.”⁴³

Y así lo describe Emilio García Riera en su *Breve Historia del Cine Mexicano*:

Los productores se convirtieron en accionistas mayoritarios de Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana... Los créditos se daban a través de las distribuidoras, al ser lo productores accionistas mayoritarios de las distribuidoras, resultaba que se concedían los créditos a sí mismos, pero con dinero ajeno: del erario público. Además la mayoría de las acciones de las distribuidoras fueron adquiridas por productores, como Gregorio Walerstein, ligados al monopolio de Jenkins.... Este sistema se prestaba a muchos chanchullos y la diferencia entre lo estimado y lo pagado iba a dar al bolsillo del productor (y quizá, en parte, al de algún funcionario estatal advertido de la trampa).⁴⁴

Todo el material cinematográfico producido por la Santísima Trinidad era distribuido en el país por Películas Nacionales, y por Películas Mexicanas lo que quedaba de los mercados extranjeros. La mayoría de los productores se desatendían de este proceso y el siguiente, que era la exhibición, pues ya no les interesaba, debido a que ya habían obtenido sus jugosas ganancias al elaborar el film. Para los pocos que aún les interesaba que este fuera apreciado por la mayor cantidad de público posible, tenían que sobornar a los “programistas” para que les dieran las mejores fechas, plazas y salas de exhibición, y así aumentar sus ya de por sí altas utilidades y promocionarse como grandes divos.

En el otro lado del espectro cinematográfico, es decir con los independientes, sucedía exactamente lo contrario. No tenían quién les distribuyera sus películas en el país, y si corrían con suerte, pero muchísima suerte, podrían venderles al extranjero o a una televisora, ya fuera local o foránea, y la última opción que tenían era pagar los llamados desplazamientos (es decir los salarios que debió de haber obtenido el personal sindicalizado), si es que tenían a bien aceptar de acuerdo a los montos que ellos fijaban, bien fuera el STIC o el STPC, y entrar a la exhibición comercial a través de Películas Nacionales.

⁴³ Entrevista con Ángel Moreno Ramos, 17 de noviembre de 2009.

⁴⁴ García Riera, Emilio. *Breve historia...op. cit.*, p. 185.

Dice Gerardo Pardo:

“Nosotros hacíamos las películas por gusto en el formato de 16mm, ya que era el único accesible para nosotros y a las precarias condiciones de producción que utilizábamos, ya que los recursos que teníamos no nos daban para más, y aun así nos quedaban mejor las películas que la gran mayoría del sector industrial, ya que nuestros contenidos eran más originales e interesantes; buscábamos verdaderas formas de expresión estética con una narrativa que atrapara al espectador y cuidábamos al máximo la calidad del film. La diferencia era que nosotros realizábamos las películas con ganas y por amor al arte y el sistema industrial simplemente por dinero. [Y añade]: Claro que queríamos que las películas se distribuyeran y exhibieran, pero como no teníamos acceso al sistema industrial, primero teníamos que pagar los desplazamientos, y si lo aceptaban los sindicatos, había que negociar con Películas Nacionales para que la distribuyera y ellos pagaban por nuestra cuenta el costo de las copias y la publicidad, lo que representaba que aun antes de estrenarse ya les debíamos dinero cuyo monto era considerable, algo verdaderamente absurdo. Y cuando la estrenaban siempre era en los peores cines y fechas, por lo que nunca recuperábamos la inversión.[Y concluye]: Por eso nos teníamos que conformar con enviarlas a Festivales, exhibirlas en universidades, cine-clubs y otras salas alternativas, algunos canales de televisión y soñar con venderla al extranjero; realmente nunca tuvimos acceso a que se distribuyera nuestro material.”⁴⁵

4.3.3 La exhibición

Este rubro era consecuencia del anterior, ya que alguien tenía que exhibir las películas para recuperar su inversión y dieran a ganar a los distribuidores (que se llevaban la tajada del león) y a los productores. En ese tiempo solo había tres caminos a seguir: 1) Operadora de Teatros, que era propiedad del gobierno y la más importante del país, pues poseía alrededor de 800 salas en las principales ciudades de la República y era el canal por el que fluía casi todo el material, por supuesto el de Películas Nacionales; 2) las distribuidoras estadounidenses –Columbia Pictures y 20th Century Fox–, que daban concesiones de exclusividad en todas las ciudades de la República Mexicana, en el caso de Guadalajara a la cadena Montes, y 3) los cineclubs, salas alternativas, universidades, opciones de los independientes.

⁴⁵ *Idem.*

Las películas provenientes del sistema industrial de producción eran exhibidas en su totalidad, como se menciono líneas atrás (en ese entonces la Ley General de Cinematografía obligaba a que se diera 50% del tiempo de pantalla al material nacional), en las salas de Operadora de Teatros, distribuidas por Películas Nacionales, por lo que llegaban al gran público todos los filmes mexicanos realizados bajo este esquema, salvo aquellos a los que la censura les negaba el paso. Y las otras películas tenían vedada esta y prácticamente la única opción para recuperar su inversión, porque para entregárselas bien fuera a Columbia (que distribuía las de Cantinflas) o a Fox, tenían que cumplir con los mismos requisitos de producción (es decir contratar todo el personal sindicalizado y tener el aval de la Asociación de Productores), y competir por cines y fechas con el material estadounidense, que era la prioridad de las distribuidoras anteriormente mencionadas.

Como estas cadenas de exhibición no podían cubrir todas las poblaciones de la República, desde las medias hasta las pequeñas, existían los llamados exhibidores independientes, pero aun ellos tenían que utilizar al personal del STIC a efecto de que los distribuidores les proporcionaran películas, y ese mismo personal cumplía la doble función de impedir que se exhibieran películas que no fueran manufacturadas por miembros del cualquiera de los sindicatos cinematográficos, como lo comenta Jesús Fuentes de la Torre, en cierta época secretario general de la Sección Jalisco:

“Nosotros teníamos la obligación de impedir que se exhibiera material nacional que no fuera elaborado por miembros del sindicato, debido a que controlábamos al personal de las distribuidoras y los exhibidores, y si alguien intentaba hacerlo emplazábamos a huelga a ambas empresas, ¡cómo íbamos a desproteger a nuestros compañeros!”⁴⁶

Para obtener en renta las películas que deseaban exhibir también había que pasar varias penalidades, como comenta el exhibidor Roberto González:

“Primeramente no podíamos escoger el material que deseábamos, es decir las películas más taquilleras de las diferentes distribuidoras, ya que estas nos condicionaban el acceso a ellas sólo si exhibíamos otras películas que aparte de ser muchas, de antemano sabíamos que no iban a ser

⁴⁶ Entrevista con Jesús Fuentes de la Torre, 28 de abril de 2008.

rentables, y ya cuando nos daban la copias estas eran de mala calidad, ya que venían bastante cortadas y rayadas y entre menos importante era el pueblo, peor era la copia. Obviamente que si queríamos buenas copias y películas que nos dejaran algo de ganancias, teníamos que llevarle sobres con efectivo al programista, además de hacer regalos desde a las secretarias hasta el gerente de la distribuidora. Y en muchos casos preferíamos contratar a los mismos programistas como programadores de nuestros cines debido a que como su sueldo era un porcentaje de los ingresos, ellos mismos nos daban buenas películas.”⁴⁷

Ya a finales de la década de 1960 Operadora de Teatros ya no pudo seguir construyendo mas salas de exhibición y entonces se les ocurrió aceptar a exhibidores independientes como afiliados, es decir, estos tenían que pagar una cuota a aquella a fin de tener acceso al material cinematográfico, bien fuera nacional o extranjero, como comenta Ernesto Rodríguez, a la sazón gerente del cine Versailles, aquí en Guadalajara:

“Nosotros teníamos que pagar el 5% de los ingresos brutos en taquilla a la paraestatal cinematográfica para que nos rentaran películas que pagábamos directamente a las distribuidoras, pero existía la figura del programista quien era quien nos otorgaba las películas, y lo de siempre: había que darle dinero para que nos diera una película taquillera y cuando esto sucedía la siguiente era malísima, esgrimiendo el argumento de que “ya te fue bien con una película, ahora te toca una mala que tenemos que sacar”, no es que uno no tuviera la capacidad de dirigirse directamente a las diversas distribuidoras para obtener las películas deseadas, si no que había que pasar por la báscula gubernamental para repartir generosamente dinero. Todo se manejaba al más puro sistema gangsteril.”⁴⁸

Ante la situación anteriormente descrita, aquellos cineastas que se aventuraban a realizar películas fuera del sistema industrial de producción, sabían de antemano lo difícil que sería llegar a las pantallas de los circuitos comerciales; comenta el cineasta Raúl López Herrera:

“No nos quedaba otra opción si queríamos expresarnos a través de la cinematografía, además de que nuestros films eran muy diferentes tanto en contenidos como en el aspecto formal, a los que

⁴⁷ Entrevista con Roberto González, 8 de junio de 2011.

⁴⁸ Entrevista con Ernesto Rodríguez Barrera, 11 de abril de 2011.

se exhibían para las grandes masas [...] Nuestra motivación era muy diferente a la de la rentabilidad económica (que no nos hubiera caído nada mal); lo que nos atraía era la estética y contenidos diferentes en este arte y preferíamos que nuestras obras se exhibieran en festivales y muestras, donde si serían apreciadas y reconocidas [Y concluye]: Y para colmo en este país kafkiano, para ingresar al sindicato de directores necesitabas tener una película elaborada en 35mm, pero cómo lo ibas a hacer si ellos mismos te lo impedían.”⁴⁹

Así es como el llamado Cine Independiente tuvo que ir buscando alternativas de exhibición, que gracias al crecimiento del país y al interés de la población por apreciar un cine diferente, se fue dando como los cineclubes, las universidades y las poquísimas salas de exhibición alternativa que entonces empezaban a brotar en el país.

4.4 Los antecedentes del cine independiente en México

4.4.1. Las cintas producidas por Manuel Barbachano Ponce

Sin duda, el precursor en utilizar los nuevos formatos (en concreto el de 16 mm) fue el escritor y productor yucateco Manuel Barbachano Ponce, que abrió el camino, y con mucho éxito, para la elaboración de los llamados filmes independientes.

Por películas independiente no se debe entender que son amateurs o experimentales, o marginales, sino aquellas realizadas fuera de las exigencias de la industria cinematográfica, con la misma calidad o superior a las producidas por esta y con menores costos. De esta forma nació *Raíces*, la primera gran película de lo que se conocería posteriormente como “Cine Independiente”.

Raíces, filmada en 1953, y en la que debutó como director Benito Alazraki (gracias a que estaba realizada al margen de la industria cinematográfica)

Puso ejemplo de un cine barato con ahorro de ‘estrellas’ y estudios, y capaz a la vez de ganar un premio importante en el Festival de Cannes de 1955 (el de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica), de tener una buena crítica y de hacer incluso una honorable carrera

⁴⁹ Entrevista a Raúl López Herrera, 24 de marzo de 2011.

comercial, al tener estreno en México dos años después de filmada, al cabo de discusiones y compensaciones sindicales provocadas por su modo heterodoxo de producción.⁵⁰

La película está basada en cuatro cuentos del escritor Francisco Rojas González, que se referían a la vida indígena, con una fotografía que logró imágenes de una calidad neutra, semejante a la del documental, que le dieron una apariencia realista, que era lo que se buscaba, se filmó en exteriores y la partitura musical que se empleó como fondo estuvo a cargo de Silvestre Revueltas y otros músicos mexicanos importantes, y con actores poco conocidos o improvisados.

Bajo este mismo esquema de producción, Barbachano se dio a la tarea de filmar *Torero*, cuyo director, el gallego Carlo Velo, tenía antecedentes de haber realizado varios documentales de calidad en su patria en la época de la República, con lo que proporcionó al equipo que manufacturó *Raíces* su segundo triunfo internacional.

Basada en un argumento del propio Velo y Hugo Butler, *Torero* combinó partes actuadas por el diestro Luis Procuna (y otros), con vistas documentales de corridas de toros. Por primera vez en el cine se prescindió del melodrama para contar la historia de un torero, con todo y su referencia a su natural miedo.⁵¹

La novedosa elaboración de esta cinta, que demostraba tener una gran calidad, obtuvo varios reconocimientos internacionales y fue la primera película mexicana que estuvo nominada a un "Óscar" en la categoría de mejor documental. Lo que impulsó su exhibición en el país, a regañadientes de los sindicatos, que tuvieron que negociar con Barbachano para que esta llegara a las pantallas.

Barbachano siguió produciendo películas, en su gran mayoría bajo el esquema del cine independiente, para darles oportunidad a nuevos directores como Paul Leduc, Jaime Humberto Hermosillo, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola y varios más, con historias de magníficos escritores como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Inés Arredondo, Gabriel

⁵⁰ García Riera, Emilio. *Breve historia...op. cit.*

⁵¹ *Idem.*

García Márquez, con lo que garantizaba filmes de gran calidad, a bajos costos, con libertad absoluta y demostraba que en México las mejores y más baratas películas eran aquellas que se realizaban fuera del sistema industrial de producción.

4.4.2. El grupo Nuevo Cine y *En el balcón vacío*

En la década de 1960 el cine mexicano tocó fondo. Había ya perdido prácticamente todos los mercados internacionales y la calidad de sus películas era ínfima (salvo honrosas excepciones, como siempre sucede); todavía acaparaba una parte del mercado nacional, la de las clases más bajas y analfabetas, que sólo entendían el idioma español y eran incapaces de leer los subtítulos; era la época en que el llamado "churro" era el rey. Pero ni aun así la "Santísima Trinidad" (gobierno, Asociación de Productores y sindicatos), se tomó la molestia de pensar en hacer algo por reivindicar al cine mexicano, al fin de cuentas ellos ya tenían asegurados sus ingresos.

Ante tal situación surgieron algunas voces críticas, encabezadas por artistas e intelectuales de gran prestigio, como Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Emilio García Riera, Salvador Elizondo, José de la Colina, Gabriel Ramírez, Eduardo Lizalde, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Luis Buñuel, Manuel Barbachano Ponce, Luis Alcoriza, entre otros, "que planteaban la necesidad urgente de un cambio radical con hincapié en la importancia del director como responsable básico o autor de la película."⁵² Aprovechando que muchos de ellos colaboraban en periódicos y revistas como *México en la Cultura*, *Novedades*, *Revista de la Universidad* y otras, planteaban sus

⁵² *Idem.*

inquietudes y ya no se sentían obligados como los periodistas y medios de antaño a defender una película mexicana por el simple hecho de serlo; al contrario, la destrozaban ferozmente sacando a relucir las carencias y pésima calidad, emulando, a aquellos críticos franceses que escribían en *Cahiers du Cinéma*, la más prestigiosa del mundo en esos años. "El grupo editó una revista, también llamada "Nuevo Cine", que sólo llegó a los siete números, pero logró llamar la atención y provocar el encono de los defensores interesados del cine mexicano convencional." ⁵³

Como ya había ocurrido en otros países como Francia, Alemania, Italia y España, de la crítica pasaron a la práctica, y de forma independiente, en formato de 16mm, acometieron la realización de una película, en 1961, llamada *En el balcón vacío*, cuyo responsable, autor, productor y creador del proyecto fue Jomi García Ascot. El guión, escrito por el propio García Ascot y Emilio García Riera, trata de las experiencias de una niña durante la Guerra Civil española y como adulta emigrada en México. Está basado en unos textos de María Luisa Elio, entonces esposa de García Ascot, y ella misma interpreta a la mujer adulta, mientras que el papel de la niña recayó en Nuri Pereña.

Todos los que intervinieron en la realización de esta película --la mayoría refugiados españoles-- tenían otros trabajos (de algo tenían que vivir, ya que estas películas las hacían por hobby y para expresarse artísticamente, transmitiendo contenidos interesantes), por lo que solamente filmaban los fines de semana, actividad que los mantuvo entretenidos a lo largo de más de un año, sin cobrar un centavo.

En el balcón vacío nunca tuvo estreno comercial, pero sus exhibiciones privadas y en dos festivales europeos, le dieron sendos premios y mereció elogios por "la calidad del testimonio, más emotivo que político, de una emigración." ⁵⁴

La película se filmó en formato de 16 mm, y su costo fue de cuatro mil dólares, lo que demostró una vez más, que se podía hacer cine de mucha calidad y a costos asequibles (comparados con los del sistema industrial de producción), disponible para todo aquel que quisiera expresarse por medio de él, pero a sabiendas que la Santísima

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

Trinidad haría todo lo posible para bloquearle el camino para su exhibición, aunque ya empezaban a tener otra alternativa: la televisión.

4.4.3. La fundación del CUEC-UNAM

Cada vez era mayor la necesidad de expresarse a través del lenguaje cinematográfico, bien fuera para difundir conocimientos, acontecimientos o preservar hechos sociales con la finalidad de ir formando una memoria audiovisual que a la larga contara la historia del país. Para realizarlo había llegado el formato de 16 mm que, como se ha dicho, se prestaba a costos de producción muy accesibles y para darlo a conocer se contaba ya con la televisión o bien exhibiciones privadas, o en lugares alternativos, como universidades, casas de cultura, etcétera, por lo que no tenían cabida en su producción los sindicatos cinematográficos con sus altos salarios y exigencias desproporcionadas. Ante esta situación surgió la necesidad de sistematizar el conocimiento cinematográfico o de cómo enseñar y aprender a realizar películas manejando equipos profesionales y optimizar los resultados, ya que quien se dedicaba a esto tenía una formación autodidacta, exigencia cada vez mayor hasta que se cristalizó en la UNAM:

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) prosperó en los sesenta un importante movimiento de cineclubs y se creó en 1963 la primera escuela de cine en el país, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) dirigido por Manuel González Casanova.⁵⁵

Esto fue la piedra de toque para que explotara la producción del llamado Cine Independiente, empezando por la misma UNAM, que financiaba a sus egresados la producción de documentales artísticos, culturales y educativos, de los cuales tenía necesidad, hasta largometrajes que presentaban, entre otros muchos lugares, en festivales cinematográficos alrededor del orbe y donde obtenían galardones, opacando lo que producía la industria cinematográfica mexicana que iba en caída libre (salvo dos o tres filmes de aceptable calidad que hacían al año), y ello debido a su mayor calidad y

⁵⁵ *Idem.*

contenidos, mucho más interesantes. Y es que los egresados del CUEC se empezaron a organizar para expresarse, ya que no tenían cabida en el sistema industrial de producción.

4.4.4. Los primeros concursos de cine experimental

El descenso laboral para los miembros del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica se debió en parte a que los productores de cine preferían hacer sus filmes con el STIC, ya que resultaba mucho más barato al tener menores exigencias en los contratos, y en parte a la falta de imaginación y creatividad, que ya se les había agotado a los miembros de los sindicatos, lo que conllevaba a una pérdida de mercados e hizo que la sección de Técnicos y Manuales del STPC convocara a un concurso de Cine Experimental (que de experimental no tenía nada, solamente que en esa época así denominaban a las películas realizadas fuera de la industria cinematográfica) y cuyo premio sería abrir las puertas a la exhibición comercial y aceptar a sus directores en el sindicato y así pudieran seguir produciendo su obra.

La primera sorpresa que se llevaron, de alguna forma esperada, es que la mayoría de los participantes tenían la actitud crítica más radical frente al cine mexicano rutinario, es decir, el elaborado en contubernio por la Asociación de Productores y los sindicatos cinematográficos.

Participaron en esta primera edición 12 películas, y el primer lugar fue para *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez,

Especie de ensayo muy original e inventivo, con textos escritos por Juan Rulfo y espléndida fotografía del propio realizador. La cinta ilustraba con metáforas poéticas, algo reminiscentes de los procedimientos surrealistas, el drama de la más humilde población mexicana frente a la enajenación extranjera. ⁵⁶

El segundo lugar lo obtuvo *En este pueblo no hay ladrones*, basada en un cuento de Gabriel García Márquez y dirigida por Alberto Isaac, afín al Grupo Nuevo Cine, que

⁵⁶ *Idem.*

cuenta la historia de un joven vago que roba unas bolas de billar y luego no sabe qué hacer con ellas.

Isaac empleó un tono modesto, sin pretensiones, con buenos toques de humor, y contó con la presencia como actores secundarios con importantes personajes de la cultura, el arte y el espectáculo como Luis Buñuel, el propio García Márquez, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Abel Quezada, Carlos Monsiváis, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis y otros.⁵⁷

Bajo el título común de *Amor, amor, amor* se reunieron cinco cintas de corto y medio metraje, que produjo Manuel Barbachano Ponce, y ganaron el tercer lugar. Cuatro fueron realizadas por directores de teatro: *Tajimara*, sobre un cuento de Juan García Ponce, dirigida por Juan José Gurrola; *Un alma pura*, basada en un cuento de Carlos Fuentes, obra de Juan Ibáñez; *La Sunamita*, realizada por Héctor Mendoza sobre un cuento de Inés Arredondo, y de una historia de Carlos Fuentes llamada *Las dos Elenas*, José Luis Ibáñez elaboró su respectivo cortometraje. El quinto que complementa esta película híbrida fue *Lola de mi vida*, un cuento de Carlos Fernández y Juan de la Cabada dirigido por el hermano del productor, Miguel Barbachano Ponce. De estas cinco historias resaltaron los dos medimetrajes *Tajimara* y *Un alma pura*, y serían estrenados juntos bajo el título de *Los bienamados*.

Tanto la intensa e interesante “Tajimara” de Gurrola, con Pilar Pellicer y Claudio Obregón, como la sofisticada “Un Alma Pura” de Juan Ibáñez, que incluyó locaciones en Nueva York y fue interpretada por Enrique Rocha y Arabella Arbenz, abordaban con un tono moderno el tema del incesto.⁵⁸

El cuarto premio correspondió a *Viento distante*, cinta basada en dos cuentos de José Emilio Pacheco y uno de Sergio Magaña, sobre la infancia; dirigieron las dos primeras partes Salomón Laiter y Manuel Michel respectivamente, y la restante Sergio Véjar, la inspirada en la obra de Magaña.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

Las otras cintas concursantes fueron *Amelia*, sobre un cuento de Juan García Ponce y dirigida por Juan Guerrero; *El día comenzó ayer*, de Ícaro Cisneros; *Mis manos*, de Julio Cahero; *El Juicio de Arcadio*, de Carlos Enrique Taboada; *Llanto por Juan Indio*, de Rogelio González Garza; *Una próxima Luna*, de Carlos Nakatami; *La tierna infancia*, de Felipe Palomino, y *Los tres farsantes* de Antonio Fernández.

La virtud principal del concurso fue demostrarle a los miembros de los sindicatos cinematográficos que su requisito largo y penoso de un aprendizaje técnico para acceder a la dirección cinematográfica a través de la vía del escalafón era totalmente falso e inoperante, ya que con buen gusto, cultura e inteligencia, plasmado ello en los filmes de Gámez, Isaac, Gurrola, Michel y Laiter, reflejaban un nuevo clima cultural mexicano, caracterizado por la vocación mundana y el rechazo a las limitaciones localistas; la participación en varias películas de personajes significativos de la cultura como argumentistas, músicos, decoradores o meros figurantes ilustró ese reflejo. Y por último, que no eran necesarios los grandes presupuestos, un equipo de producción atiborrado de personal, ni el formato de 35 mm para hacer buenas películas, ya que, como demostraron, estas resultaron mucho mejores que las producidas habitualmente por esta industria, lo que al parecer no les agradó, ya que las cosas siguieron igual, y si acaso lo único que permitieron fue el acceso de algunos de estos cineastas a la producción industrial.

4.4.5. El movimiento del Súper 8

Como se ha venido ilustrando a lo largo de este estudio, de repente empezaron a brotar por todo el país cineastas en ciernes o bien personas que guardaban algunos de sus archivos en imágenes en movimiento sin ninguna pretensión, por preservar sus recuerdos o bien desempeñándose como profesionistas, aprovechando un nuevo formato disponible en el mercado a precios accesibles y que cualquier persona de la clase media podía adquirir, además de ser muy versátil, con una resolución extraordinaria, muy sencillo en su manejo (por ejemplo los rollos de película venían en cartuchos con lo que se evitaba el engorroso procedimiento de cambiarlos dentro de una bolsa negra para que no se velaran), se le podía adherir sonido a las películas y

tenía todo tipo de accesorios para tener productos terminados equiparables a los de 16 o 35 mm. Era el formato de Súper 8 mm, cuyo uso rápidamente se popularizó.

Como comenta el cinefotógrafo Óscar Palacios:

“Fue una de las mejores invenciones dentro de la cinematografía, ya que tenía una resolución excelente, precios sumamente bajos y casi todos los accesorios que poseían los otros formatos, podía utilizarse tanto para aprender a realizar películas, de forma amateur y también profesional, llegando a desbancar en muchísimas ocasiones al de 16 mm, al escoger el formato a utilizar ya que además se podía hacer el *blow-up* y quedaba de maravilla, era como hacer cine en miniatura.”

59

Bien fuera para hacer películas familiares de todos los hechos sociales, como fiestas, bodas, paseos... o para registrar las actividades de los profesionistas, como cirugías, edificaciones... su uso se fue extendiéndose y se puede decir que era su mayor nicho mercantil.

Sin embargo, también los hubo que descubrieron que podían expresarse a través de este formato realizando filmes que contaran historias que en esos tiempos de censura férrea no podían llevarse a la pantalla; otros experimentaban para crear obras con sentido estético y otros más lo utilizaban como aprendizaje, con la esperanza de algún día tener los conocimientos suficientes e insertarse en la industria cinematográfica, dada la escasa posibilidad de estudiar cinematografía en una escuela establecida (en esa época solo existía el CUEC, dependiente de la UNAM, y admitía a muy pocos alumnos).

Desde luego ello originó que se hicieran muchas películas por todo el país, aunque la mayoría se concentraba en el Distrito Federal, pero se encontraban dispersas y con escasísima exhibición, hasta que un cineasta, de nombre Sergio García, abanderó el movimiento y logro crear una red de distribución que llevaba las películas a mostrarlas por todo el país en la modalidad de festivales, y que tenían lugar en universidades, casas de cultura, sindicatos o cualquier otro lugar alternativo. Posteriormente Sergio acometió la realización de festivales con premios a las mejores películas, los cuales eran honoríficos, ya que no se daba dinero como premio, pero sí el

⁵⁹ Entrevista con Óscar Palacios, 7 de marzo de 2011.

reconocimiento de importantes personalidades, como Luis Buñuel, cuyo nombre fue el estandarte para que él mismo entregara las preseas. Se verificaba anualmente y era auspiciado por alguna universidad; los miembros del jurado eran personalidades de prestigio en el ámbito de la cultura y las artes, como Carlos Monsiváis, José Agustín y varios más. Posteriormente los gobiernos estatal y federal adoptaron esta modalidad e hicieron concursos y entregaban premios en efectivo.

Las temáticas que se abordaban eran diversas y muy variadas, desde historias de amor hasta denuncias políticas, tema este mayormente tratado por los cineastas del Distrito federal; la duración de los filmes era muy variable, desde cineminutos hasta largometrajes.

Obviamente que este movimiento no fue privativo de México, fue mundial y si bien Sergio García se encargaba de impulsarlo en la República Mexicana, surgió un personaje en la ciudad de Zacatecas, de nombre Raúl López Herrera, que además de convocar a varios festivales de cine en su ciudad natal, auspiciados por la universidad del lugar (entre ellos un Luis Buñuel), tuvo la brillante idea de internacionalizarlos y logró contactos con cineastas de diversos países, y de esta forma se pudo apreciar lo que se hacía en otros lugares, así como él llevaba películas mexicanas para su conocimiento en el extranjero.

Este movimiento del Súper 8 tuvo mucha fuerza, al grado de que a algunos de los largometrajes que se filmaron en este formato se les hizo el proceso de *blow-up* a 35 mm, y en el teatro Calderón de la Barca, el más importante de Zacatecas, tuvo lugar la premier mundial de la primera de ellas.

En Guadalajara este movimiento no pasó desapercibido gracias al promotor cinematográfico y cineasta Fernando López Ochoa, quien realizó varias muestras en la ciudad y los lugares de exhibición se atiborraban. Fundó el Taller de Cine del Centro de la Amistad Internacional donde vieron la luz varias producciones realizadas por los mismos miembros, que se ayudaban entre sí, creó una revista impresa del mismo taller y fue el director del Festival "Indio Fernández" (a semejanza del Luis Buñuel), que lamentablemente sólo se realizó en una ocasión, al retirar el gobierno su apoyo.

Pero esto no fue lo único que se hizo en nuestra ciudad: hubo varios cineastas, provenientes de diferentes partes, como los estudiantes de la Licenciatura de Ciencias

de la Comunicación del ITESO y algunos de sus maestros, y existió un taller de cine en la Casa de la Cultura; otros, por su propia cuenta y con la ayuda de sus amigos acometieron la realización de películas. Mayormente los cineastas tapatíos utilizaron este formato como método de aprendizaje o para expresarse estéticamente abordando varias temáticas y géneros, pero lo curioso es que casi nadie abordó la denuncia política y/o social, ni intentó transgredir las normas y valores del *statu quo*.

4.4.6 Antecedentes del cine independiente en Guadalajara

“Vistas”, así les decían en aquella época de finales del siglo XIX a las imágenes en movimiento reflejadas sobre una tela de manta, que sorprendían a los incrédulos espectadores que se veían a sí mismos, a su comunidad y que les traían los paisajes y acontecimientos de otras partes del mundo ante sus atónitos ojos, gracias al invento de los hermanos Lumière denominado cinematógrafo. “Vistas”, un vocablo que prevaleció muchos años, ya que aún recuerdo a mi madre que lo utilizaba para referirse a las películas.

En un principio fueron los mismos enviados de los hermanos Lumière quienes se encargaban de este trabajo, tomando durante el día imágenes en movimiento con aquellas cámaras de manivela, haciendo gala de un excelente pulso, de los notables y otros no tanto del pueblo, y los hechos que consideraban relevantes, para por la noche revelarlas y tenerlas listas para exhibirlas al día siguiente junto a otros cortos, con lo que elaboraban el programa que mostraban en algún salón improvisado a cambio de unas cuantas monedas.

Precisamente, las primeras películas hechas en Guadalajara se debieron gracias a uno de los enviados de los hermanos Lumière, que venía a promover el maravilloso invento, de nombre Gabriel Veyre, quien comenta al respecto:

El martes fui a la hacienda de Atequiza a una hora en tren (desde Guadalajara) para hacer algunas tomas de cinematógrafo. Tomé una cacería con lazo por jinetes indígenas, pero el toro que perseguían salió del campo de visión y no se ve más que muy poco tiempo. Pero como los jinetes son muchos y muy curiosos yo creo que la vista tendrá cierto interés. La segunda vista es de un

indígena montado sobre un toro sin silla. El toro salta y da cornadas a derecha e izquierda para tirar al jinete. Después, casi al final de la vista, el toro da un buen salto y cae junto con el jinete. Esta vista será muy bella y curiosa para los europeos. Yo creo que regresaré a esta hacienda uno de estos días a tomar más vistas.⁶⁰

La hacienda referida era propiedad de la familia Cuesta Gallardo y estaba ubicada por el rumbo de Atequiza, donde Veyre capturó una serie de “vistas” que bautizó con el nombre de *El amansador*, *Baño de caballos*, *Danza mexicana*, *Elección de yuntas*, *Lazamiento de un caballo*, *Lazamiento de un novillo*, *Un mangleo*, *Baile mexicano* (también conocido como *Jarabe tapatío*) y *Pelea de gallos*, entre otras, las que posteriormente se exhibieron en Guadalajara y recorrieron buena parte del mundo.

Cabe aquí decir que la primera función pública del cinematógrafo Lumière en Guadalajara se llevó a cabo en el salón de actos del entonces Liceo para Varones (hoy Museo Regional), en pleno centro de la ciudad; el hecho ocurrió el 20 de octubre de 1898 y fue ponderado por la prensa local.

Una vez que los hermanos Lumière dejaron la trashumancia fílmica y retiraron de esta labor a sus enviados para dedicarse a la fabricación de equipos cinematográficos, hubo un jalisciense de nombre Jorge Stahl, quien asociado con sus hermanos Carlos y Alfonso, tomó la estafeta. Compró el equipo necesario, en 1904, y se puso a tomar “vistas”, y con ello se puede decir que nació la producción cinematográfica en Guadalajara. Además fue el primero en establecer aquí un salón de cine, con lo que dio al nuevo espectáculo un lugar permanente de exhibición.

Las primeras vistas de Jorge Stahl fueron sobre el tercer regimiento del decimosexto batallón frente a sus respectivos cuarteles, durante la revista del comisario. En esa época era común que las vistas versaran sobre escenas costumbristas de las diversas comunidades, se recorría las ciudades para encontrar qué filmar, por lo que las primeras “vistas” de Stahl no escaparon a esta tendencia y así lo muestran sus títulos: *Paseo en los portales*, *Salida de misa de Doce*, *Paseo de*

⁶⁰ En Vaidovits, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Ed. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, 1989, p. 115.

Los Colomos y Los patinadores. De esta ultima existe el testimonio de Leopoldo I. Orendáin: “El escenario de *Los Patinadores* fue la avenida Juárez, donde se ensanchaba, entre las calles de Pavo y Escobedo, siendo los protagonistas los jóvenes de ambos sexos amantes de ese deporte”.⁶¹

De la única película con argumento que se tiene conocimiento que realizó Stahl, en 1906, fue *Ladrón de bicicletas*.

El actor de este film fue Guillermo Ochoa Santacruz quien recorría algunas calles del centro perseguido por la policía, la acción continuaba hasta la presa del parque Agua Azul, donde antes de dejarse aprehender montado en la bicicleta robada, Ochoa se arrojaba en las aguas del lago y salía por la orilla opuesta para burlarse de sus perseguidores. La cinta concluía con la captura del ladrón, acción que ocurrió realmente porque tanto el actor como los Stahl fueron apresados fuera de la ficción.⁶²

Posteriormente Stahl se dedicó a la trashumancia, recorriendo otras partes de la República, ofreciendo su espectáculo en ciudades como Guanajuato, San Luis Potosí, Chihuahua, Tepic y otras más, se dedicó a rentar películas que adquiría en el extranjero y las suyas propias, hasta que se avecindó en la ciudad de México pasada la Revolución, donde continuó sus actividades como cineasta, centrándose en la cinefotografía.

Salvador Toscano, oriundo de Guadalajara, Jalisco, pero criado en Zapotlán El Grande, ciudad del mismo estado y luego avecindado en la ciudad de México, ingeniero topógrafo de profesión fue atraído por el maravilloso invento de los hermanos Lumière; compró una cámara que también proyectaba películas, por 2,500 francos, y se metió de lleno al negocio de la cinematografía. Empezó como exhibidor, en la ciudad de México, con las vistas que venían en el paquete, para rápidamente tomar las suyas propias e incorporarlas a sus programas, a imagen y semejanza de lo que hacían los enviados de los hermanos Lumière, lo que fue un acierto, ya que a la gente le gustaba verse en la sábana blanca que se utilizaba como pantalla (pues rondaban los diversos

⁶¹ Orendáin, Leopoldo. *Cosas de viejos papeles*. Ed. Banco Industrial de Jalisco: Guadalajara, 1969.

⁶² Vaidovits, Guillermo. *El cine...op. cit.*

sitios de su ciudad para ubicar dónde estaban tomando vistas, atravesarse al paso de la cámara y aparecer en aquellas), así como recrearse con los acontecimientos de su localidad, estableciendo una clara identificación con los hechos sociales que observaban. En un principio Toscano hacía de todo: tomaba las vistas, las revelaba y las proyectaba, hasta que esta labor lo rebasó y se vio en la necesidad de contratar quien le ayudara. Cuando debido a la excesiva competencia hubo un estancamiento en la exhibición en el Distrito Federal, no le quedó más remedio que dedicarse a la trashumancia, como todos los cineastas de la época, recorriendo diversas ciudades sin faltar la capital de su estado natal, donde en 1906 instaló una sala de exhibición y se quedó a vivir un tiempo.

Las “vistas” que tomó en la ciudad eran también costumbrismos, lo que gustaba ver a la gente de esa época, así que dentro de su filmografía podemos encontrar la infaltable *Salida de misa de doce*, paseos y sitios urbanos como los portales, la plaza de Armas, San Juan de Dios, el salto de Juanacatlán, jardines y acontecimientos locales, como *El combate de las flores*, misma que también filmó Jorge Stahl,

Pero las de Toscano fueron ampliamente elogiadas como perfectamente tomadas, y es que en comparación con Stahl, el ingeniero tenía mayor experiencia en filmación y aun había fotografiado el combate de las flores en la ciudad de México.⁶³

Fue relevante las filmaciones que hizo Salvador Toscano en Guadalajara en el sentido de que quedaron registrados varios hechos sociales del acontecer tapatío, ya que constantemente estaba imprimiendo imágenes en movimiento, logrando almacenar una gran cantidad que le sirvieron para la construcción de su magna obra: la creación de uno de los archivos fílmicos más importantes del país y al que los estudiosos recurren para obtener imágenes y observar cómo era la vida en México en el primer tercio del siglo XX.

En 1910 decidió cerrar sus negocios en Guadalajara e irse "a la bola", es decir, a la Revolución, como tantos otros cineastas que siguieron a los distintos caudillos para dar cuenta de lo que estaba sucediendo en el país, y cuando se apaciguaron un poco

⁶³ *Idem.*

las partes beligerantes, exhibió en 1915 los frutos de su trabajo, que resultó ser un largometraje al que tituló *Historia completa de la Revolución, 1910-1915*, pero como los revoltosos no se ponían en paz, siguió filmando todo ese año y el siguiente, y le agregó más secuencias, y la volvió a exhibir cambiándole de fecha al título: *Historia completa de la revolución Mexicana 1910-1916*. Hasta fechas recientes, en coloquios y mesas redondas, ha comenzado a reconocerse la labor de Toscano como la de un auténtico precursor mundial de los que después sería denominado como "Documental de montaje", es decir, el documental informativo realizado a partir de materiales de archivo.

A tres años de su muerte, su hija Carmen armó un largometraje, en 1950, con una selección de algunas vistas de su vasto material, al que bautizó *Memorias de un mexicano*, y en el cual pueden apreciarse las siguientes imágenes filmadas en Jalisco: *Calle de Zapotlán, Plaza del pueblo vacía y después llena de gente, Recibimiento a Madero en Lagos y Ocotlán y El jarabe tapatío en fiesta familiar*.

Jesús Hermenegildo Abitia Garcés también se dio su vueltecita por Guadalajara, siguiendo las huestes del general Álvaro Obregón, de quien se decía era su amigo, y andaba tras él, tomando vistas de su epopeya revolucionaria, siguiéndolo a todos lados, y en 1914 filmó *La llegada de las tropas del General Álvaro Obregón a Guadalajara el 6 de Julio*, y *Los festejos en honor a Obregón en esta ciudad*, que incluían una corrida de toros, y *El campo de batalla cerca de Zapopan, Jalisco*. Abitia se aposentó un tiempo en esta ciudad, estableciendo algunos negocios relacionados con la fotografía y en especial una revista gráfica. En sociedad con sus hermanos, combinaba su trabajo entre filmaciones costumbristas, al igual que los demás cineastas, y la campaña del ejército constitucionalista. De sus filmaciones en esta ciudad la más relevante fue la enésima versión de *El combate de las flores*, la que realizó en forma documental y en tres partes en el año de 1919. Por razones que se desconocen, Abitia, otro de los precursores del "Documental de montaje". abandonó Guadalajara y filmó sus dos únicas películas de argumento en Mazatlán, Sinaloa.

Ya en los estertores de la producción cinematográfica de cine mudo, en Guadalajara aparecieron en escena los hermanos Bell, actores y cirqueros de profesión, quienes residentes un tiempo en nuestro país, lo abandonaron cuando estaba a punto de iniciar la Revolución Mexicana pero regresaron en 1919, ya que el

conflicto armado había prácticamente terminado, y se asentaron en nuestra ciudad, lugar que la Revolución no había alterado sustancialmente, seguro y tranquilo para vivir. Inmersos en el mundo de la farándula, era obvio que el gusanito de la cinematografía los atrapa por completo, y con una cámara que habían comprado en Estados Unidos, y sus conocimientos de iluminación, actuación, fotografía, el manejo de efectos teatrales, deciden filmar en 1922 *El último sueño*, melodrama situado en la aristocracia y aderezado con apariciones fantasmales que incomodaban a los vivos desde la tierra de los muertos, film en el que todos participaron en los roles principales: Alberto, el director y camarógrafo, quien a decir de su hermana Celia, autora del argumento, “era interesante y poético, con marcadas tendencias a explotar la aún sombría ciencia del espiritismo”.⁶⁴

Por esas mismas fechas realizaron también *Fausto y Margarita*, una película en tres partes protagonizada por Óscar Bell, basada en una pantomima parte de su espectáculo familiar. Pese a que sus películas nunca recuperaron la inversión, no abandonaron por completo su afición por la cinematografía y en 1928 Jorge Bell, financiado por su familia, realizó dos documentales, *Revista de Guadalajara*, que intentaba ser el inicio de un noticiero fílmico cuyo proyecto quedó truncado, y *La última semana del general Obregón*, que presentaba los últimos días del presidente electo, con escenas tomadas hasta su tumba. Posteriormente escribió el argumento y dirigió *El pulpo humano*, pero ya en la ciudad de México, en 1933, última incursión de los Bell en la cinematografía nacional; al caer en cuenta de los magros resultados que habían obtenido en el aspecto económico y artístico regresaron a lo que mejor sabían hacer: espectáculos circenses.

El último hábito por crear una industria fílmica en Guadalajara, cuando las películas todavía eran silentes, lo dio Julio García en abril de 1923, quien se dedicaba a la fotografía y tenía un negocio de placas para cine. Lo que realmente le interesaba era realizar comerciales con imágenes en movimiento, lo que él llamaba películas-anuncio, procesar el mismo la película y lograr una buena calidad. La primera película-anuncio que realizó fue para su propio negocio: Laboratorios Julio. Posteriormente hizo otra que

⁶⁴ Bell de Aguilar, Sylvia. *Bell*. Ed. de autor: México, 1984.

llevó por título *Los pleitos en la casa de don Filiberto*, que promovía a la casa musical Wagner y Lieven, lo que le valió que apareciera una nota en un diario local, muy dados en ese entonces a alabar estas manifestaciones artísticas.

Hemos visto en los cines de esta ciudad la proyección de unas películas anuncio que a decir verdad están muy bien logradas y pueden compararse con ventaja a las que se producen en el país y en el extranjero...En su esfuerzo, el artista Julio ha dominado el mercado del país con sus hermosas placas para cine que llevan su nombre. Piensa dedicarle con todo afán a su nuevo ramo y espera llegar a dominarlo, hasta figurar también en primera línea como productor de películas de dicho estilo.⁶⁵

Cosa que no logró, pero siguió con su negocio de fotografía, revelado, venta de cámaras y accesorios, que sus descendientes se han encargado de crecerlo exponencialmente y en la actualidad es el más importante de la ciudad. Sin embargo hay que mencionar que en aquella época llegó a filmar por encargo dos o tres cositas más.

Aquellas gentes que pretendieron dedicarse al cine como profesión (como los hermanos Stahl) acabaron por ir a practicarlo y desarrollarse en la ciudad de México, ya que ahí era donde todo se estaba concentrando y donde estaban las oportunidades, quedándole a la provincia únicamente el mercado de la exhibición que recaudaba los ingresos que dejaban las películas producidas en otros lugares del mundo y en el Distrito Federal. Pero no hay que descartar que alguien se haya quedado con alguna cámara por estos lares, porque de repente aparecen “vistas” sobre la ciudad y acontecimientos tapatíos de autores desconocidos, en lugares tan insólitos como el Baratillo (mercado dominical del oriente de la ciudad).

Con el advenimiento del cine sonoro y con esta industria cultural teniendo las características de un negocio rentable, la producción cinematográfica se fue centralizando cada vez más en la ciudad de México (no lo olvidemos: este es un país centralista) debido a que se iban descubriendo innovaciones tecnológicas que se iban

⁶⁵ *El Informador*, 30 de mayo de 1923.

incorporando a la realización de films, se necesitaba gente más capacitada que diversificaba sus ocupaciones para obtener un mejor sustento (ahí está el caso de los actores que durante el día estaban a disposición de las cámaras cinematográficas y en la noche eran absorbidos por los escenarios teatrales) y en mayor cantidad, especializándose en las distintas facetas del ramo, un sinnúmero de equipos técnicos y de laboratorios que sólo existían en ese lugar, y por ultimo con la aparición de los sindicatos, con sus famosos contratos-ley, acabaron por apoderarse de la producción cinematográfica.

No obstante esto fue paulatino, abrió, por reacción, las posibilidades de que hubiera dos intentos serios (además de todos aquellos abortados, que nada más entusiasaban a la gente y ahí quedaba todo, fraudes de llevar al estrellato y a una ganancia fácil de dinero a los incautos que creían en el proyecto que les presentaban) que tuvieron que sortear un sinnúmero de dificultades para poder plasmar imágenes en movimiento en el celuloide: en 1943 se crea la empresa Guadalajara Films con socios mayoritariamente tapatíos pero con intervención de algunos capitalinos con experiencia en el ramo y que aportaron sus conocimientos y relaciones, además de prestar un equipo viejo y rudimentario, como una cámara Bell and Howell, y vendiendo la idea de la creación de unos estudios cinematográficos, con lo que detonarían la industria fílmica de esta ciudad.

El proyecto contó con el apoyo del gobernador del estado de entonces, general Marcelino García Barragán, quien lo vio con muy buenos ojos, los exentó de impuestos y puso a su disposición los recursos y facilidades que necesitaran, ya que esta industria daría a conocer las bellezas y atractivos del estado por todo el mundo, con lo cual se fomentaría el turismo, además de crear fuentes de empleo y aprovechar el innato talento artístico que poseían los jaliscienses, quienes participarían mayormente en los diferentes puestos de trabajo, tanto técnicos como artísticos que se necesitaran para la realización de las películas que se fueran haciendo, y tal personal se reclutaría exclusivamente del estado de Jalisco (como dato curioso, muchísimos años después Gustavo Alatríste le vendió el mismo proyecto [modificado por supuesto] al entonces gobernador Enrique Álvarez del Castillo, quien terminó por cederle unos terrenos de varias hectáreas para que construyera sus estudios cinematográficos [cosa que nunca

hizo] en lo que ahora son las zonas residenciales más exclusivas de la ciudad, llevándose años después el litigio hasta el Congreso del Estado, en un afán del gobierno por recuperar esos terrenos).

La primera y única película que produjo Guadalajara Films fue *El secreto del testamento*, dirigida por el cineasta mexiquense Antonio Garay Gudiño, cuyo argumento es el típico melodrama enmarcado en una historia de crimen y juego de confusiones: la historia arranca con el asesinato de un rico anciano. La sospecha recae sobre su nieto, quien con el afán de hacerse de la herencia no tiene empacho en despacharse a su abuelo. Como suele suceder, un detective policiaco inicia la persecución del presunto homicida por todo el estado de Jalisco, donde se desarrolla la trama, para que al final, cuando el protagonista se encuentra acorralado, surja lo inesperado y resulte que es precisamente el policía que lo persigue quien perpetró el crimen, ya que aquel era una víctima inocente a quien era necesario liquidar para impedir que cobrara su legítima herencia. El film, como muchos de este género, termina en boda entre el héroe y una sencilla muchacha pueblerina quien lo apoyó en todo momento demostrándole su confianza, aun en las situaciones más adversas y en los peores momentos.

Los capitalinos que vinieron a emprender la aventura de crear una productora tapatía, convenciendo a inversionistas de la localidad y quienes llegaron a poseer la mayoría de las acciones, con toda la infraestructura necesaria y aprovechando la mano de obra barata, con la venta de los sueños de celuloide a los incautos que caían en ella, en realidad pensaban invertir cien mil pesos en un film que en el Distrito Federal hubiera costado quinientos mil, y para lograrlo mantuvieron unas condiciones de producción muy deficientes.

El equipo era precario pues contaban con dos cámaras, una grande y espectacular, marca Bell and Howell y otra pequeña, Eyemo. El equipo de sonido estaba en mal estado, tenía tres micrófonos, mezclador para ellos, amplificador, una cabeza de grabación y dos de regrabación del sonido. La cámara Bell and Howell tenía la posibilidad de grabar sonido pero esta facultad estaba estropeada...La iluminación era también lograda de una forma primitiva: con lámparas incandescentes de ensamble de corriente alterna, porque carecía de generador de corriente directa para iluminar. Utilizaban bulbos de 2,500 a 5000 watts en vez de lámparas de arco que eran las adecuadas. El personal técnico con que contaba Guadalajara Films era también restringido: tenían un microfonista, un director de fotografía, un sonidista y un primer operador de cámara, los demás

trabajadores “hechos al alimón” hacían de todo moviéndose constantemente de sus puestos...Los actores surgieron del medio local, pues se trataba de hacer una producción netamente tapatía, además así se evitaba el pago de salarios...Los artistas eran improvisados y el adiestramiento que recibieron fue muy escaso, además de que tenían que aportar su vestuario y como tenían otras ocupaciones los horario de filmación eran los fines de semana y por las noches.⁶⁶

Sin embargo, pese a todas estas adversidades, intereses y contratiempos, *El secreto del testamento* llegó a ver su conclusión tras el esfuerzo encomiable que realizaron sus participantes, después de poco más de cuatro meses de filmación y varios más de posproducción, y tuvo una duración aproximada de hora y media. Hubo algunas exhibiciones privadas, pero a raíz de que los accionistas acusaron de fraude a los promotores del proyecto, esta nunca tuvo corrida comercial; así debido a que este pleito no permitió que se incorporara el sonido óptico a la cinta, el film provinciano, único en esos años, quedó mudo y enlatado.

Tránsfugas de Guadalajara Films, algunos de sus accionistas y trabajadores que todavía tenían un gran entusiasmo por la producción cinematográfica decidieron fundar una compañía que se llamó Artistas Unidos de Occidente, la cual nunca tuvo existencia legal pero sí material, porque acometieron la realización de un filme que llevó por título *Madres heroicas*, y el que, como era lógico de esperarse, tuvo que pasar varios obstáculos y adversidades para darle término y lograr su exhibición.

Esta empresa se conformó como una sociedad pero no abierta al público en que cada uno de los accionistas aportaba su trabajo...Se trataba de un grupo de espontáneos que quería realizar filmes y lo logro. Los recursos económicos con los que contaban eran escasos, ya que estaban formados por las limitadas aportaciones que los socios pudieran hacer. El equipo de que disponían era mínimo: una cámara, un proyector, una moviola de segunda mano, por lo que se vieron obligados a filmar sin grabar. Una vez terminada la cinta tuvieron que ponerle el sonido en los Estudios Rivaton de América. La filmación tuvo que hacerse en exteriores porque no tenían con que iluminar y cuando era indispensable se las ingeniaban mediante laminas que reflejaban la luz solar o la de los reflectores. A estos problemas se sumaron los de la obtención de la película virgen que en ese tiempo en que la segunda guerra mundial estaba en su apogeo, era muy difícil de conseguir y lograban comprarlo en el mercado negro en cantidades muy limitadas, tres o cuatro rollos de cien

⁶⁶ Tuñón, Julia. *El Hollywood...*, op. cit., pp. 54-55.

pies y que ya estaban vencidos. Los actores como de costumbre eran novatos y no se les dio entrenamiento alguno, tenían que aportar su vestuario y nunca se les mencionó la posibilidad de remunerarlos. Los tramoyistas, iluminadores, utileros y demás personal que se requiriera, eran los mismos socios. Una vez más el entusiasmo suplió al profesionalismo.⁶⁷

De nueva cuenta el director fue Antonio Garay Gudiño, quien también formaba parte de la compañía, y el filme se rodó durante cuatro semanas en tiempo de lluvias, porque la intención era que en el cielo aparecieran densos nubarrones, y como locación se tuvo al vecino pueblo de Tateposco. El argumento, un melodrama, también era original de Antonio Garay: en una tranquila ranchería, llamada El Paraíso, vive una señora de edad avanzada, doña Gertrudis, su hijo Nicanor y su nieto Juanito. Ante los anuncios de que la guerra había comenzado, Nicanor decide enrolarse en el ejército para defender a la patria, a pesar de la oposición de su madre, que protestaba su decisión esgrimiendo argumentos pacifistas. En eso están cuando empieza un bombardeo y el niño sale apresurado a ver los aviones, con el resultado de que la tremenda descarga lo mata. Esta situación acabó de decidir a Nicanor a incorporarse a la lucha, mientras que su madre se enrolaba como enfermera de guerra. Durante la batalla, y mientras ella realizaba su labor, es alcanzada por una bala y cae malherida. Los soldados pasan sobre su cuerpo sin reparar en ella, hasta que uno de ellos, que casualmente es su hijo, la toma en brazos, donde expira. La película finaliza con una ceremonia fúnebre, en la cual la heroína es llevada por una escolta y se cubre su ataúd con una bandera, al compás de las estrofas del Himno Nacional.

Todos los esfuerzos de los participantes fueron recompensados al ver la película terminada y completa, sin importarles gran cosa que sólo alcanzara con dificultad la media hora de duración. Anunciaron su estreno con bombo y platillo en el teatro Degollado para el 1 de enero de 1946, pero intervino el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) para impedir la proyección, aduciendo que los participantes en el film no estaban afiliados ni podían hacerlo, con lo que empezó una larga era de cerrazón sindical que contribuyó exitosamente a la debacle de la industria cinematográfica nacional. Después de arduas y largas negociaciones por fin se pudo

⁶⁷ *Idem.*

exhibir la película en Guadalajara, en el cine Variedades, el 20 de junio, y solamente por cuatro días y en un solo horario, como complemento de un programa que contemplaba otras dos cintas, por lo que pasó inadvertida para la mayoría de la población.

Después de estos intentos pasó un largo tiempo para que se volviera a repetir la producción de películas en Guadalajara con fines comerciales, por lo esgrimido anteriormente lo que redujo a nuestra ciudad únicamente como un escenario más, en el mejor de los casos.

Pero la semilla ya estaba echada y con el paso del tiempo empezó a germinar, y es que el abastecimiento de material fílmico ya se había regularizado y el precio para adquirirlos; también, como complemento al uso del nuevo lenguaje audiovisual, se empezaron a editar libros y manuales sobre el lenguaje cinematográfico, ya que a falta de escuelas, los interesados se formaron de manera autodidacta y así obtener mejores resultados en sus realizaciones. Con ello, quedaron para la posteridad esas imágenes en movimiento, de gran valor, porque hay que recordar que el cine no es sólo entretenimiento comercial, sino un nuevo lenguaje cuya utilidad en los campos estético y de preservación, generación y transmisión del conocimiento son innegables.

4.4.7 El experimento universitario

En 1948, la Universidad de Guadalajara estrenaba rector. El personaje en cuestión, ingeniero de profesión, con gran visión y adelantado a su tiempo, sin ser cinéfilo y mucho menos cineasta (aunque poseía un proyector, un rudimentario visor y cortadora-pegadora de cintas para editar y una camarita, todo en el formato de 8 mm y con la que registraba las obras que edificaba y donde almacenaba sus recuerdos familiares), inmediatamente se dio cuenta de la eficacia y necesidad de aprovechar ese fascinante invento de los hermanos Lumière para mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje, los sistemas educativos, su potencialidad como material didáctico y para ampliar la difusión cultural que perseguía la Universidad de Guadalajara en ese entonces. Jorge Matute y Remus no era propiamente lo que se dice un amante del séptimo arte, pero gracias a sus vastos conocimientos, inteligencia, sensibilidad, su

gran visión del mundo, buscaba la forma de aplicar a la vida cotidiana los avances tecnológicos, los nuevos inventos y descubrimientos que se iban dando en aquella época para mejorar la calidad de esta en toda su magnitud. Así, vio en la cinematografía un excelente medio para aprovecharlo en la educación, en el archivo de acontecimientos, en la difusión cultural, y que los jóvenes aprendieran a manejarlo y comprenderlo para poder expresarse a través de él.

Al respecto, Ángel Moreno Ramos, distribuidor y exhibidor cinematográfico comenta:

“El ingeniero Matute era un adelantado a su tiempo y tenía una amplia visión de todo aquello que pudiera beneficiar a los tapatíos. En el campo cinematográfico quiso crear una escuela de cine a semejanza de la de Altos Estudios Cinematográficos, existente en París, Francia, algo así como 15 años antes de que la Universidad Nacional Autónoma de México abriera el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y más de 25 años antes de la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica, además también se planteó que hubiera un sistema de distribución y exhibición del material que se fuera produciendo y del que pudieran obtener de otros lados, así como tener un archivo fílmico de todo aquel material impreso en celuloide susceptible de ser preservado, lo que actualmente está haciendo la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. Lo que tiene y hace la Universidad de Guadalajara, en materia cinematográfica, eso y más, ya se le había ocurrido al Ingeniero Matute hace más de cincuenta años cuando fue rector de la misma.”⁶⁸

En una ocasión en que estuve platicando con el ingeniero Matute, expreso:

“Yo veía en el cine un medio con magníficas posibilidades para mejorar los sistemas de enseñanza-aprendizaje para que a los alumnos se les facilitara el tener nuevos conocimientos por lo que creí necesario que se hiciera la escuela de cine en la universidad, para que se produjeran los materiales didácticos que se ocupaban en las diferentes licenciaturas, se fuera generando un archivo fílmico de los acontecimientos jaliscienses, se utilizara como medio de denuncia de los destrozos que le hacía el ser humano a la naturaleza y a sus semejantes, se presentaran proyectos que mejoraran la calidad de vida y todo aquello que beneficiara a la comunidad que a través de este medio sería bastante más comprensible para el público y su difusión más extensa, con lo que las películas las podrían ver muchísimo más gentes que las asistentes a una conferencia o los lectores de algún libro, pues son más atractivas y estarían a disposición de

⁶⁸ Entrevista con Ángel Moreno Ramos, 16 de octubre de 2006.

cualquier persona interesada en observarlas y utilizarlas como bases de datos para cualquier investigación, ya que se pueden ver en imágenes y con sonidos reales los hechos que sucedieron y no imaginárselos con la lectura. [Y continúa]: Además las podríamos prestar o intercambiar con otras instituciones que las requirieran. También era importante que se obtuvieran películas de otras lados para que los muchachos de aquí vieran con imágenes y sonido lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo y así ir creando un archivo fílmico y por último crear un cine-club donde se analizarían películas, y abierto a todo público para que la gente tuviera la oportunidad de conocer y diferenciar el buen cine del malo. Una vez cumplida esta etapa se elaborarían los proyectos pertinentes para que las futuras administraciones continuaran fortaleciendo este proyecto para que tuviera más importancia y siguiera con vida la División de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara.”⁶⁹

Cuando se elaboró el presupuesto para la creación de esta nueva División, osciló entre los ocho millones de pesos, cantidad muy considerable para la institución, por lo que se fue reduciendo para adquirir el equipo básico pero suficiente para iniciar operaciones y hacer las adecuaciones y adaptaciones necesarias, que se llevaron a cabo en el Instituto Tecnológico. En los años subsiguientes se irían destinando más recursos para irlo complementando.

Había que buscar quien se encargara y fuera el responsable de efectuar tan ambicioso proyecto, el cual recayó en el ingeniero Roberto Pardiñas, “Un autodidacta con amplia experiencia y conocimientos en estos aspectos y que quedó integrado a la burocracia universitaria como maestro de tiempo completo con el sueldo correspondiente”.⁷⁰ Además de la compensación por ser director de área, a lo cual el mismo Pardiñas comenta:

“El propósito era formar todo un núcleo, una estructura de producción de cinematografía, distribución y producción a nivel académico, no solamente educacional, sino también de arte. [...] La dirección cinematográfica tenía su sede en el Instituto Tecnológico, donde se realizaron todas las adaptaciones necesarias para asilar un proyecto de esta especie; se contaba además con la ayuda de estudiantes avanzados de ciencias químicas, mecánica, electrónica, etcétera, que

⁶⁹ Entrevista con Jorge Matute y Remus, 2 de febrero de 1992.

⁷⁰ Tuñón, Julia. *El Hollywood ...*, op. cit., p. 98

recibían adiestramiento y trabajaban allí sin salario, ya que les valía para cumplir con la obligación de realizar servicio social, necesaria para completar sus trámites profesionales.”⁷¹

Una vez aprobado el proyecto, finiquitados los trámites administrativos que este tipo de cosas requieren en su enfrentamiento con la burocracia y aprobado el presupuesto para iniciarlo, el primer paso consistió en la adquisición del equipo necesario, consistente en proyectores para el cineclub, cámaras cinematográficas marca Bolex de 16 mm, motor para las mismas, que se conecta a la corriente eléctrica a fin de poder filmar por largo tiempo y no sólo los 30 segundos que las cámaras de cuerda ofrecían entonces, magazines que pudieran almacenar película hasta por 400 pies, bolsas negras para el cambio de película para que no se fuera a velar, tanques de revelado, equipo de iluminación, exposímetros, tripiés con cabeza hidráulica, grabadoras, moviola, lentes de diversos tipos y alcances, película virgen, etcétera, sugeridos por Pardiñas. Él mismo fue a Los Ángeles, California, a escoger todo lo necesario para que se iniciaran las actividades de la mencionada dirección, y adonde frecuentemente viajaba bajo el pretexto de que el equipo aún estaba incompleto, que no le habían entregado lo que requirió la primera vez, y aunque prometieron mandárselo no cumplían, por lo que aunque era indispensable que fuera en persona a reclamarlo, y que además necesitaba más artefactos, retrasaba el inicio de las actividades de la Dirección de Cinematografía.

Por fin la primera actividad que realizó esta Dirección fue la creación del Cineclub Universitario, primero que existió en esta ciudad. Empezó a funcionar a principios de 1950, una vez por semana, en la Facultad de Ingeniería, situada en el Instituto Tecnológico, exhibiendo fundamentalmente material facilitado por diversas embajadas, sobre todo documentales y alguna que otra película de ficción, ya que el acervo de este tipo de filmes en las instituciones locales era prácticamente nulo, por lo que generalmente se tenían que rentar a los distribuidores establecidos en la ciudad. Antes de iniciar la función, Pardiñas hablaba sobre la calidad del film, del director, de los actores, del género, del lenguaje cinematográfico utilizado, de la puesta en cámara y de las cosas relevantes que había que observar en la película a exhibir y al finalizar se

⁷¹ *Idem.*

debatía entre los asistentes la calidad del producto observado y donde él fungía como moderador, en que cerraba con su conclusión, como docta personalidad que era del arte cinematográfico.

Sin embargo, el objetivo fundamental del que partirían todas las actividades cinematográficas era la creación de la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos, que no arrancaba. Al respecto, el ex rector Matute comenta:

“Yo citaba con frecuencia a Pardiñas para que me elaborara el programa de estudios de dicha licenciatura, pero siempre me salía con que estaba esperando que le mandaran información de otros lugares donde se estudiara cine para hacer el más adecuado a la universidad; después de varios meses me llevó bosquejos y me salía con que se ocupa más equipo y materiales para dar abasto a todos los alumnos que se quisieran inscribir, cosa que se hizo de acuerdo a las posibilidades de la Universidad de Guadalajara, pero yo veía que Pardiñas avanzaba muy poco en este aspecto, cuando me dijo por fin y me mostró uno que me dijo que ese sí era el adecuado, le indiqué que abriera la convocatoria para el siguiente ciclo lectivo, a lo cual consintió, pero llegado el momento no lo hizo, enfadado le pregunté que qué había pasado y me contestó que no tenían maestros; le dije: ‘Arauz puede impartir la cátedra de fotografía, Rivas Sáinz la de literatura y guión, si usted no les puede hablar yo les hablo’, a lo que me contestó: ‘Es que también ocupamos maestros de otras cosas como de edición, sonido, iluminación y otras materias que aquí no hay quien sepa de estas cosas’, a lo que le contesté: ‘Si aquí en Guadalajara no hay quien imparta esas materias los traemos de México o de Europa, podemos hacer lo mismo que con la facultad de Arquitectura, para la que traje a Matías Goeritz, Eric Couffal, Horst Hartung, Silvio Alberti, Carlo Kovacevich, Bruno Cadore, Herrero Morales, que vino a Ingeniería, los dos alemanes que traje a Ciencias Químicas, pero ya me urge que eche a andar ese proyecto y no me ande con excusas tontas’. Nunca lo hizo, aunque venía a mi casa a platicarme proyectos muy descabellados y fuera de la realidad, a prometerme que ahora sí ya se iba a empezar con las clases, a pedirme más cosas, pero lo fundamental, lo verdaderamente importante de lo que partiría todo lo demás nunca lo empezó’. [...] Cuando se trataba de hacer películas para apoyar audiovisualmente la enseñanza en alguna licenciatura nunca terminó guión alguno, esa era la excusa que me daba, y la otra que todavía no lograba reunir las necesidades de producción. Le indicaba que filmara actividades de la vida universitaria y siempre salía con la misma, que ya no tenía película, que los muchachos que le iban a ayudar no llegaron, que tuvo un compromiso que le impidió asistir... las excusas nunca le faltaron; tenía una labia extraordinaria, sólo filmó algunos eventos importantes pero no los editó, ni mucho menos les integró el sonido.” ⁷²

⁷² Entrevista a Jorge Matute y Remus, 2 de febrero de 1992.

Pardiñas era muy celoso de sus cosas, se puede decir que hasta egoísta y lo que menos le interesaba era que hubiera más gentes con conocimientos cinematográficos, que lo desplazarían del pedestal en que creía estar.

A raíz del movimiento del edificio de la Compañía Telefónica Mexicana en 1950, ubicado en la avenida Juárez, debido a la ampliación de la misma y que era la única alternativa de ingeniería civil para evitar que la ciudad se quedara sin este indispensable servicio por el lapso de dos años, el ingeniero Matute y Remus, autor del proyecto y responsable de la obra, le pidió a su similar, Roberto Pardiñas, que si le filmaba y registraba en celuloide esta obra única en su género (que como dije, nunca se había realizado y jamás se volvió a hacer), a lo que accedió encantado pensando que se quedaría con tal filmación, pero no ocurrió así. La película, en formato de 16 mm, fotografiada en blanco y negro, con una duración aproximada a los 40 minutos y perteneciente al género documental, ilustra de forma cronológica todo el proceso mediante el cual se desplazó esa mole de 27 toneladas y tres pisos, doce metros, y además con un giro de su sitio original al que actualmente ocupa. Inicia con una vista panorámica de cómo se encontraba el edificio en la avenida Juárez antes del movimiento, luego incluye una rudimentaria animación de lo que se piensa realizar, a continuación hace diversas tomas de los preparativos mostrando en qué situación se encontraba el edificio, nos enseña a los operarios, cómo se monta el edificio en los rieles para ser empujado por los gatos hidráulicos, haciendo acercamientos a este proceso y a todas las cuestiones técnicas que se utilizaron, hace un recorrido breve por el interior, donde vemos a los telefonistas trabajando, pues cabe mencionar que no se suspendió el servicio telefónico mientras el desplazamiento del edificio se llevaba a cabo; también aparecen escenas de los mirones, que asombrados observan esta insólita obra de la ingeniería civil, hace panorámicas y tomas abiertas del patio de maniobras, para finalmente concluir mostrándonos al edificio en su nuevo sitio, con la ampliación de la avenida Juárez, terminada, y el tráfico vehicular transitando por ella, a manera de un problema solucionado.

En este film Pardiñas hizo de todo: concibió y elaboró el guion, fotografió, dirigió y editó. Fue la primera película que hizo en su vida y quedó inconclusa porque no

le agregó el sonido, que hubiera explicado la relevancia de esta obra, además de hacer entendible todo el proceso del movimiento del edificio, las técnicas que se utilizaron, cómo y por qué lo hicieron, lo que lo demerita bastante y no llega a haber un cabal entendimiento de lo que ahí se está mostrando; pese a que está estructurado cronológicamente, tiene secuencias demasiado largas y repetitivas que lo hacen un poco cansado y es evidente que la ausencia del sonido, indispensable, impidió que la película fuera una obra terminada. Ignoro por qué no la completó, ya que tuvo todos los recursos necesarios a su disposición.

Y esto fue todo lo que hizo Pardiñas como director de Cinematografía de la Universidad de Guadalajara; por más que el rector le insistía que se echara a andar la Escuela de Cine y los demás proyectos, jamás le hizo caso y siempre tenía a flor de labio la excusa adecuada que le impedía trabajar eficientemente para lo que fue contratado.

Terminado el periodo de la rectoría de Jorge Matute y Remus en la Universidad de Guadalajara, terminó todo el proyecto de la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos y la Dirección Cinematográfica, con todo lo que esto implicaba para iniciar una industria de este tipo en nuestra ciudad, ya que como sucede en nuestro país, el rector o político entrante no le da continuidad a los proyectos y este caso no fue la excepción, ya que una de las políticas de la nueva administración fue barrer todo lo que oliera a Matute y con ello la actividad cinematográfica.

Como menciona Daniel Vázquez Aguilar "El equipo sufrió una triste suerte, recuerdo haberlo visto por última vez en un cuarto cerrado y húmedo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Guadalajara donde un conserje impedía celosamente cualquier posible utilización que pudiera dársele".⁷³

Obviamente que se estaba echando a perder, y como lo menciona Antonel Moldovan quien fue compañero, casi el "nieto" por adopción del ingeniero Pardiñas, en sus últimos años de vida y a quien le confió sus archivos, pocos bienes y proyectos:

"Todavía es posible encontrarse en la escuela de Artes Plásticas una cámara Bolex, una que otra lucecita por ahí toda carcomida por hongos y presa del deterioro que proporciona el tiempo,

⁷³ En Tuñón Julia. *El Hollywood...*, op.cit., p. 99.

sistemas de audio, proyectores y todo ese material que fue a dar prácticamente a la basura, que a nadie le interesó".⁷⁴

Sin embargo, en la década de 1960 los alumnos de Artes Plásticas que tenían inquietudes cinematográficas descubrieron el tesoro que significaba ese viejo y enmohecido equipo cinematográfico y se dieron a la tarea de rescatarlo, limpiarlo, arreglarlo, para que estuviera en condiciones de funcionar, e intentar realizar algunos cortometrajes.

Una vez que el equipo estuvo listo y obtuvieron el permiso correspondiente de las autoridades universitarias en turno para utilizarlo, crearon, nada más de nombre (sin escrituras notariadas ni simples, sin acciones, es decir, una sociedad de cuates), su compañía productora, a la que dieron el nombre de "Producciones Cine-Club de la Universidad de Guadalajara". Se dieron a la tarea de escribir el guion del cortometraje que realizarían inicialmente, que según ellos quedó estupendo, y llevó por título *La muerte... el amor... la muerte*:

El argumento tenía como escenario el Panteón de Belén, joya arquitectónica del siglo XIX tapatío y cuya belleza trataba de resaltarse. Giraba en torno a los devaneos amorosos de una pareja en el cementerio, que finalizaban con la muerte del muchacho, después de realizar el acto amoroso. La inquietud filosófica convertía al binomio muerte-vida en el verdadero protagonista del filme.⁷⁵

Con éste listo, elaboraron su plan de producción y el presupuesto requerido, acudieron a presentarlo a las autoridades universitarias, quienes se desvivieron en alabanzas y elogios por el trabajo extraordinario que habían hecho, y aprovecharon la ocasión para externarles que lamentablemente el presupuesto universitario estaba agotado y carecían de recursos para financiarles el proyecto. Decepcionados, los promotores del mismo acudieron a otras instancias gubernamentales y privadas, pero la respuesta siempre fue la misma: no había dinero. Por último acudieron a la extrema solución de la "coperacha" pero no ajustaron ni para comprar los rollos de película virgen, por lo que el filme nunca se llegó a realizar.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

En lo que se refiere al ingeniero Pardiñas, terminada su gestión con más pena que gloria, tuvo que presentar la obligatoria renuncia al cargo de jefe de la Dirección Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara, que finalmente desapareció. Cuando se le preguntó al ingeniero Matute y Remus el porqué había puesto a la cabeza de este proyecto tan importante al ingeniero Pardiñas contestó:

“Era en ese entonces la única persona que tenía conocimientos cinematográficos y un manifiesto interés por el séptimo arte; me sedujo con sus palabras de que él no había tenido la oportunidad de desarrollarse en ese ámbito y me platicó y convenció de todo lo que se podía hacer y de que él era capaz de sacar adelante mi proyecto de la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos y todo lo relacionado a este gran invento de los hermanos Lumière, que quería implementar para bien de la Universidad y de Guadalajara, así que le di todo el apoyo para que lo realizara, pero lamentablemente con el paso del tiempo me di cuenta de su incapacidad, que era más un hombre de palabras, de verbo, de labia, que de acción, pero para eso ya era demasiado tarde y todo el proyecto cinematográfico que yo había concebido, se quedó trunco.”⁷⁶

Pero todo este esfuerzo y proyectos no fueron en vano debido a que muchos años después el licenciado Raúl Padilla López, amante del cine, comenzó a reconstruirlo, primero fundando el cineclub de la facultad de Filosofía y Letras cuando fue alumno de esta; posteriormente, cuando empezó a descollar en la estructura universitaria y fue director de DICSA, creó el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos, trayendo a vivir a Guadalajara a Emilio García Riera para que fuera el director del mismo, a Jaime Humberto Hermosillo, quien echó a andar una escuela de guión cinematográfico y en la cual posteriormente se realizaron películas, además de organizar la Muestra de Cine Mexicano, que derivó en el Festival Iberoamericano de Cine en Guadalajara, y a Eduardo de la Vega Alfaro, quien se encargó de las publicaciones, llegando a ser la institución que más libros sobre cine editaba en toda la República; además en esos espacios se ofertaban cursos breves sobre distintos tópicos cinematográficos y con carácter de difusión de la cultura cinematográfica.

⁷⁶ Entrevista a Jorge Matute y Remus, 2 de febrero de 1992.

Cuando fue rector, Raúl Padilla apoyó con más fuerza el sector cinematográfico de la Universidad de Guadalajara, fortaleciendo el Cine Foro (anterior cineclub) de la misma, con la adquisición de proyectores de 35 mm, equipo de sonido de la más alta innovación tecnológica, remozando las butacas, firmando convenios con la Cineteca Nacional, la filмотeca de la UNAM y otras instituciones para ofertar filmes recientes y de alta calidad, y así nacieron las muestras de cine, que se empezaron a exhibir en ese recinto. Se adquirió todo el equipo necesario de cine y video y se creó el Centro de Producción Cinematográfica, que posteriormente se convirtió en la Dirección de Producción Audiovisual, del cual salieron varias producciones, coproducciones y cortometrajes, tanto con fines educativos como de entretenimiento, llegando uno de ellos a estar nominado al Óscar: *De Tripas, Corazón*, de Antonio Urrutia, y egresando de ahí personalidades del quehacer cinematográfico a nivel mundial, como Guillermo del Toro, cuyas primeras películas realizó gracias a la Universidad de Guadalajara.

Actualmente es la única institución en la ciudad con una escuela de cine reconocida, que abarca todos los campos de la cinematografía, desde la docencia, la investigación, hasta la producción, la cual tiene un ritmo intenso tanto en programas de difusión a través de la televisión, como renta de equipo y producción de todo tipo de materiales audiovisuales, cortos y largometrajes, películas con fines didácticos, de archivo y de ficción que se llegan a exhibir en las salas comerciales.

Como se puede apreciar, después de muchos años, la semilla logró germinar.

4.5 Carlos Cortés Vázquez y la herencia de *Provincia en Marcha*

Hace poco más de cincuenta años Guadalajara apenas estaba despertando a la modernidad; era una ciudad pequeña de poco menos del medio millón de habitantes, dedicada fundamentalmente al comercio y con una industria incipiente. Todavía no llegaba la televisión y los medios de comunicación eran la prensa escrita, las transmisiones radiofónicas y por supuesto la cinematografía, que fundamentalmente era mero entretenimiento. Pero antes de la exhibición de películas (porque en aquellos tiempos el programa era doble, es decir, nos deleitaban con dos películas y en algunos cines hasta con tres) pasaban unos noticieros o revistas fílmicas con una duración de

diez minutos, en que las notas no eran de actualidad porque ya todos se habían informado de los sucesos a través del periódico y de la radio, pero como en estos no había imágenes en movimiento, al público siempre le gustó disfrutar de los goles en las victorias de las “Chivas” y el Atlas, los equipos de futbol representativos de Guadalajara, máxime si no habían tenido la oportunidad de asistir al estadio, o ver qué obras estaba haciendo el gobierno para beneficio de la comunidad, solo por citar dos ejemplos. Dichos noticieros se producían en el Distrito Federal y por consiguiente era raro cuando tocaban un tema referente a Guadalajara.

Fue en estas circunstancias que a un cineasta proveniente de la ciudad de México, dedicado a la elaboración de esas revistas fílmicas, empleado de la empresa CLASA, la productora de las mismas, de nombre Ricardo Vázquez Acosta, dejó la seguridad que le brindaba su empleo en el Distrito Federal para arriesgarse a crear una industria cinematográfica tapatía, que produjera y distribuyera también una revista fílmica pero que narrara los acontecimientos de la vida cotidiana de esta Perla de Occidente (como le llamaban amablemente y a veces le siguen llamando a Guadalajara) y se exhibiera en las salas cinematográficas de la ciudad, que en ese tiempo eran inmensas, con un cupo entre los dos y tres mil espectadores, que regularmente se atiborraban los domingos y a veces entre semana. Obtuvo facilidades y apoyo para establecerse por parte del Ayuntamiento de Guadalajara (1953-1955) y de algunos comercios tapatíos, que decidieron hacerse publicidad en las pantallas cinematográficas.

Ricardo Vázquez se inició en la industria radiofónica con “La hora de la República”, creación suya, con transmisión diaria, a través de la XEFO, a todas las entidades del país, que después derivaría en “La Hora Nacional”. Cuando estaba realizando la iluminación de la catedral metropolitana de la ciudad de México, circunstancialmente se relacionó con el general Juan F. Azcárate, propietario del noticiero mexicano EMA (España-México-Argentina) y luego con la empresa CLASA, lo que hizo cambiar el rubro de sus actividades, trabajando ahora en la cinematografía y empresa donde era mayormente promotor, de donde obtuvo la visión para descubrir la potencialidad del mercado tapatío, en primera instancia, así como de los estados circunvecinos, y quemando sus naves (¡vaya metáfora de Hernán Cortés!) se avecindó en nuestra ciudad. La visión que tuvo este hombre al independizarse de quienes manejaban estas

revista fílmicas en la capital de la República rindió sus frutos porque entró a un mercado virgen, inexplorado e inexplorado, que estaba esperando quien viniera a atenderlo, de paso creando en Guadalajara la primera compañía de producción cinematográfica, sólida, que perduraría durante varios años, con un crecimiento sostenido hasta que la televisión, las nuevas tecnologías y los cambios en las modalidades de exhibición cinematográfica hicieron obsoletas las revistas fílmicas. No obstante, aquella logró sostenerse alrededor de cuarenta años.

Así que, volviendo a los inicios, cuatro aventureros cinematográficos: Luis Mejía, Rubén Urzúa, Carlos Cortés Vázquez, comandados por Ricardo Vázquez Acosta, alquilaron un local en la calle Prisciliano Sánchez, número 26, frente a un lote baldío que después fue el cine Metropolitano (hoy ya demolido), y ahí ubicaron sus oficinas, rentaron una cámara cinematográfica de 35mm, marca Bell and Howell que costaba 100 pesos diarios, llegaron a un acuerdo con la cadena Montes, dedicada a la exhibición cinematográfica y también tapatía, para proyectar en sus salas el material que irían produciendo, y el 5 de mayo de 1955 estrenaron la revista fílmica *Provincia en Marcha*, producida en blanco y negro (tinte común de la época que resultaba más barato), en los cines Alameda, Colón, Juárez, Cuauhtémoc y Jalisco --que luego recibió el nombre de Tonallan (actualmente extintos los cuatro primeros y este abandonado).

En su primera edición, *Provincia en Marcha* comprendió un reportaje sobre las obras de introducción de agua a Guadalajara, proveniente del lago de Chapala, ya que el H. Ayuntamiento de esa época tenía mucho interés en que la población apreciara los esfuerzos que se tenían que hacer para que el vital líquido llegara a sus hogares, y que en ese tiempo era insuficiente (y lo sigue siendo), sobre todo en la zona oriente de la ciudad donde le daba por escasear frecuentemente y de alguna forma había que otorgárselo, además de que tomaran conciencia del trabajo que costaba traerlo, lo cuidaran y no lo desperdiciaran (conciencia que hasta la fecha no ha cobrado la ciudadanía), un “infomercial” de las tiendas (departamentales) Cadena y un partido de fútbol de las “Chivas Rayadas” del Guadalajara, todo con una duración de diez minutos. Esta fue la génesis de la industria fílmica en Guadalajara, la primera empresa de estas características que se asentó en estos lares, y cuyo nombre fue el mismo que el de su revista fílmica: *Provincia en Marcha*.

Resulta curioso el nombre que se le dio, ya que uno pensaría que la bautizarían con nombres más obvios, de fácil entendimiento para el público y que a la vez atrajeran a este y se identificaran con él, a la usanza de las primeras “vistas” tomadas por los enviados de los hermanos Lumière y Jorge Stahl, donde la gente se reconocería en la pantalla, a las personalidades de la ciudad y a la región, junto con los hechos sociales que les tocaba vivir, pero con la novedad de que ahora no saldrían corriendo espantados, como lo hicieran en los inicios del cinematógrafo con cierto filme donde se veía a un tren a toda marcha que se dirigía contra ellos. Dicho nombre hubiera podido ser “Reflejos de la ciudad”, “Noticias tapatías”, “La región en imágenes” o cualquier otro por el estilo.

Sin embargo, con *Provincia en Marcha*, uno se podría imaginar el dinamismo con que estaba creciendo la provincia mexicana, las imágenes estáticas de cada cuadro cinematográfico, que al estar en movimiento componían una marcha icónica y algunas connotaciones similares, pero no, dicho nombre devino de que en el transcurso del sexenio del presidente de la República, el licenciado Adolfo Ruiz Cortines, se impulsó un proyecto denominado “La marcha al mar”, el cual dio la pauta a que los señores Manuel López Díaz (dueño de XEAV, que después se conoció como Canal 58 en el cuadrante de la radio), Alfonso Alcaraz (funcionario del Banco Refaccionario de Jalisco) y el presidente de la Cámara de Comercio de Guadalajara, bautizaran con el nombre de *Provincia en Marcha* a este esfuerzo de comunicación audiovisual, y no sus productores como habría de esperarse.

“La motivación original y más importante de venir a fundar esta empresa en Guadalajara surgió en familia, como un deseo de venir a reproducir lo que se hacía en cine documental, en noticieros a nivel nacional, para hacerlo a nivel regional. Hay que recordar que en aquellos tiempos no existía en Guadalajara la televisión ni los adelantos técnicos que ahora produce la instantaneidad que nos lleva al lugar de los hechos en tiempo real. Y filmar un partido de fútbol para exhibir sus momentos culminantes en las salas cinematográficas, aunque ya se conociera el resultado a través de los medios impresos y radiofónicos, siempre fue muy bien recibido, ya que le representaba la oportunidad a la gente de deleitarse con aquello que no pudieron apreciar en vivo. Igual, en otro

sentido, el aspecto comercial de apoyo a las empresas para difundir las bondades de sus productos y la información que se adjuntaba de hechos trascendentes de la región.”⁷⁷

Al principio, como suele suceder en casi todos los negocios, y más en aquella época, este cuarteto estuvo rodeado de problemas debido a que sólo tenían un local, donde se les encontraba con el mobiliario indispensable para atender a la gente. De equipo no tenían nada que fuera propio y lo único que sacaban a relucir era una cámara de 35 mm Bell and Howell con su respectivo tripié y el exposímetro, que sirve para medir la cantidad de luz existente en la filmación y así poder poner la obturación adecuada para que las imágenes se impriman correctamente en el celuloide; por esto pagaban de renta 100 pesos diarios.

Debido al centralismo imperante en el país y a la falta de mercado en la ciudad para cuestiones cinematográficas (como es bien sabido se concentraba y se sigue concentrando en el Distrito Federal) todos los demás procesos los tenían que hacer en la ciudad de México: el revelado, la edición, la grabación de sonido, el corte de negativo y las copias compuestas que se fueran a utilizar, además de que prácticamente todos hacían de todo. Una vez filmado el material, alguien tenía que ir a México a llevarlo, a supervisar que se hicieran todos los demás procesos, carrereando a la gente que los estaba realizando y así tener las copias compuestas listas para el día previsto del estreno.

“Antes de venir a instalarnos a Guadalajara se buscaban siempre los patrocinios locales, los que eran muy difíciles de conseguir para una producción nacional, pues esta no representaba mayor interés para las empresas y las autoridades jaliscienses, ya que no les interesaba que sus productos, obras y hechos sociales se difundieran en Yucatán, México, Monterrey, Tijuana, etcétera, debido a que no tenían penetración en ese mercado y además les resultaba muy oneroso, y lo que ellos deseaban era que la información sobre Jalisco se difundiera en este estado y si acaso en los circunvecinos, lo que les bajaría enormemente los costos publicitarios, por lo que decidimos cambiarnos de residencia al estar la plaza virgen.”⁷⁸

⁷⁷ Entrevista con Carlos Cortés Vázquez, 16 de marzo de 2005.

⁷⁸ *Idem.*

Y es que, como Carlos Cortés Vázquez comentó:

“Nuestra relación con el STIC siempre fue excelente ya que los dirigentes de México y Jalisco vieron con muy buenos ojos la conveniencia de contar con nuevas fuentes de empleo muy diferentes a las existentes en el estado que estaban concentradas en los rubros de la distribución y exhibición, pero no había nada en la producción por lo que nos dieron todas las facilidades para instalarnos y trabajar sin ningún impedimento. Cuando contratábamos a alguien nuevo simplemente lo afiliábamos al sindicato sin ningún problema, nunca nos impusieron a persona alguna, ni fijaron los salarios, nos daban libertad absoluta y todas las facilidades que requiriéramos, por lo que nuestra relación siempre fue inmejorable. Incluso tu servidor cuando quedo de dueño de la empresa seguí perteneciendo al sindicato pese a que ya no tenía obligación. Dependíamos de la sección 49 de técnicos en México.” ⁷⁹

Después de esta digresión y breviarío cultural y sindical, lo que creo importante mencionar para contextualizar la situación de los trabajadores y las personas que querían realizar cine y que este se exhibiera en las salas adecuadas para ello, retomemos la historia que nos ocupa.

Los primeros diez años fueron de mucho sufrimiento y penalidades para este equipo encabezado por Carlos, y en más de alguna ocasión estuvieron a punto de “tirar el arpa”, sobre todo al principio, que no salía ni para la nómina, pero le tenían una fe inquebrantable al proyecto y siguieron adelante "contra viento y marea", pese a las condiciones limitadísimas del mercado tapatío de esa época, ya que la ciudad era muy pequeña y sus posibilidades económicas también.

Así es que una vez que tuvieron la muestra de lo que se podía hacer y de los resultados positivos de cautivar, en la oscuridad total y concentrados en lo que se estaba proyectando en la pantalla, a un público que oscilaba entre los dos y cuatro mil espectadores por programa, se dieron a la tarea de ofrecer sus servicios tanto a empresas, particulares así como a los diferentes niveles de gobierno; al principio, con mucho trabajo, lograron obtener como clientes a la Embotelladora la Favorita (que en ese tiempo distribuía a Coca-Cola y tenía un refresco propio que era la limonada

⁷⁹ *Idem.*

“Favorita” -antecesora del “Sprite”), a las tiendas departamentales Las Fábricas de Francia y Sears, Tipógrafos de Jalisco, el gobierno estatal que les empezó a encargar algunos trabajos, y hacer antesalas exitosas en los gobiernos municipales de Guadalajara, Tlaquepaque, Tonalá y Zapopan, para luego dirigirse al interior del estado y estados circunvecinos, pero ya mostrando los benéficos resultados de anunciarse en sus revistas filmicas.

“El noticiero estaba estructurado basándonos en otras revistas filmicas que se realizaban tanto en México como en el extranjero: con una nota de arranque fuerte que por lo general era algo de importancia para Guadalajara o Jalisco, luego venían reportajes alusivos a las empresas locales, en lo que ahora podía denominarse un infomercial, alguna nota de un evento importante, si había espacio para un sketch cómico lo integrábamos y de salida otra nota fuerte que buscábamos fuera deportiva, ya que esto era de lo que más le gustaba al público. Todo con una duración de 10 minutos y filmado en 35mm. Porque el cine en esos tiempos le daba al espectador un anonimato, formando una gran conciencia colectiva de todos ellos que se encontraban protegidos por la obscuridad de la sala, y cuando una imagen, alguna palabra, algún elemento sonoro o alguna nota les molestaba, no reparaba en emitir silbidos y gritos en contra de lo que estaba viendo u oyendo.”⁸⁰

Ante las posibilidades de seguir creciendo y que el negocio brindara los ingresos necesarios para sostenerse, era necesario generar utilidades y por consiguiente aumentar los sueldos de los trabajadores para que fueran dignos y decorosos, para que mantuvieran los deseos de seguir laborando en la empresa y así tener una plantilla de personal comprometida con el proyecto de la revista filmica que estaban realizando, para que se entregaran a ella con todas sus ganas, con lo que se evitaría una constante rotación de personal con el consiguiente desgaste de enseñar a gente nueva y con lo que paulatinamente se aumentaría la calidad del noticiero.

“Las primeras gentes que contratamos, independientemente de los que iniciamos esta aventura procedentes de la ciudad de México y una vez establecidos en Guadalajara, fueron José Guadalupe Mendoza y Antonio Pérez Guillén, quienes aparte de ser oriundos de esta ciudad, ya

⁸⁰ *Idem.*

tenían algunos conocimientos al igual a los que posteriormente contratamos, pero obviamente no eran los camarógrafos estrella, ni editores y sonidistas de primer nivel que había en el Distrito Federal, por lo que había que trabajar bastante con ellos, capacitándolos para que tuvieran un sentido de adaptación a las circunstancias de nuestro entorno y que logran obtener el nivel de manejo, pericia de los diferentes tipos de equipo cinematográfico, así como la creatividad que requeríamos de ellos. Además de darles los estímulos necesarios para que aceptaran dejar la ciudad de México, con todas sus dificultades y oportunidades que ofrece esa gran ciudad y más que en esa época operaba un sistema absolutamente centralista.”⁸¹

Por lo tanto, la imperiosa necesidad que tenían era bajar sus costos de producción, siendo el primer paso hacerse de un equipo propio para no tener que rentarlo, y haciendo sacrificios lograron adquirir la cámara que rentaban (agosto de 1955); posteriormente adquirieron una (marca Cunningham) con un gran telefoto, que sirvió incluso para hacer burlas al camarógrafo, al que le gritaban los aficionados del estadio: “¡Ese del cañón, yo también quiero salir en la película!”, siempre que había partido de fútbol. Luego compraron un equipo de edición, de edición sincrónica, una nagra, equipos de iluminación de todo tipo y enseres menores como exposímetros, micrófonos, cables, focos, reflectores de y para interiores y exteriores, tanques de revelado y todo lo necesario para hacer el proceso de producción aquí en Guadalajara y evitarse los costosos viajes a la ciudad de México, con lo que ganaron en rapidez en la elaboración de la revista fílmica, comodidad y facilidad y por supuesto el abaratamiento de la misma, con lo que podían dar mejores precios a su clientela y al mismo tiempo tener más contento a su personal.

Esto se fue haciendo paulatinamente y durante varios años, de acuerdo a la disposición económica que iban teniendo, hasta llegar a construir dos foros cinematográficos, uno en la avenida Federalismo, casi esquina con la calle Jesús García, y otro en la planta baja del edificio de su propiedad, en avenida México, casi esquina con la avenida Américas. Para este entonces ya tenían un equipo completísimo con varias cámaras Arriflex (que en esa época eran unas de las mejores) con todos sus juegos de lentes, moviolas, etcétera. Prácticamente ya no tenían que arrendar ningún

⁸¹ *Idem.*

equipo, salvo que este fuera muy sofisticado, como grúas, o que demandaran de ciertos efectos especiales que sólo se podían hacer en el Distrito Federal, aunque para llegar a este punto tardaron aproximadamente quince años.

Provincia en Marcha no hacía anuncios comerciales ni los típicos cineminutos, sino reportajes sobre las empresas, mostrando su forma de producción y la calidad de sus productos, con el afán de seducir al público para que los consumieran; además, las obras gubernamentales, los hechos sociales de mayor relevancia, eventos deportivos...y se cobraba de acuerdo al cliente, la duración del mismo y los costos extras inherentes a la producción (mientras más difícil y laboriosa fuera esta, obviamente que el costo sería mayor). Al correr de los años, junto con el advenimiento de la televisión y de que esta se nutría para vivir de anuncios publicitarios de productos determinados, también decidieron hacer lo mismo que en la pantalla grande, aprovechando que ya tenían el comercial producido y se proyectaba antes de las películas, con duración de 30 a 60 segundos. Pero *Provincia en Marcha* decidió hacerlo como “intercortes” entre los diferentes reportajes. Esta empresa no les cobraba a los exhibidores por proyectar su material, mientras las empresas que contrataban directamente con las diferentes cadenas de exhibición sí lo hacían, por lo que me cuenta Carlos Cortés una anécdota de que Alarcón se sentaba con él para ver cada revista fílmica y decidir qué reportajes cobrarían, y entonces cobraban 500 pesos por cada uno, a fin de que pudieran ser vistos en sus salas de exhibición.

De cada noticiero sacaban doce copias, que entraban primero a Guadalajara y de ahí se enviaban ya a los diversos circuitos de salas cinematográficas o a los dueños que tenían muy pocos cines o solamente uno. De la capital tapatía, los mandaban primero a las ciudades más importantes, hasta terminar en las poblaciones pequeñas o rancherías. Todo ese recorrido duraba seis meses y llegaron a exhibir su revista fílmica en 414 salas de la República, en una época en que las pantallas no llegaban a mil en el país, pero eso sí en locales enormes de gran capacidad (un promedio de 2,500 personas), en 14 estados del país ubicados en el occidente, noreste y noroeste del país. Hay que notar que la revista hacía eventualmente ligeras modificaciones a algunos de los noticieros de acuerdo al lugar donde se exhibían; por ejemplo, en ciertas plazas les interesaba más el beisbol que el futbol y metían beisbol, o notas muy

particulares de cada región o población que los patrocinadores no tenían interés que se promovieran en otros lugares y así bajar sus costos de publicidad.

Llegaron a tener dos cabezas de distribución: una en Guadalajara y otra en Torreón, cuando *Provincia en Marcha* estaba en todo su apogeo, lo que les costó largos años de ardua labor para alcanzar la recompensa, bien merecida: llegar a la meta que se plantearon y alcanzar los objetivos que se propusieron, cosechar lo que tanto trabajo les costó sembrar y cuidar el cultivo.

Para estas alturas y ya desde mucho tiempo atrás no tenían que ir a buscar clientes, llegaban solos y así se fue engrosando su cartera con nombres tales como Banamex, el Banco de Zamora, Farmacias Guadalajara, Banco Industrial, Financiera Aceptaciones, Calzado Canadá y varios más. Tras este largo trajín y con la empresa viento en popa, Ricardo Vázquez Acosta decidió que tras 11 años de dirigirla y con varios más a cuestas, ya era tiempo de retirarse para liberarse del estrés que provoca estar al frente de un negocio y gozar de algunos de los placeres que proporciona la vida, su deseo de viajar y conocer el mundo, y en 1966 traspasó la empresa a su sobrino Carlos Cortés Vázquez.

Carlos Cortés Vázquez llegó a Guadalajara en la cuerda que su tío vino jalando desde el Distrito Federal; fue uno de los fundadores de *Provincia en Marcha* a sus escasos 19 años; para entonces sólo tenía experiencia laboral de taquígrafo parlamentario y empleado bancario. Su formación cinematográfica la adquirió de manera autodidacta (como se usaba en aquellos tiempos en que las escuelas de cine eran inexistentes) por la práctica, en la observación y orientación en los noticieros CLASA y EMA, bajo la supervisión y enseñanzas de su tío Ricardo Vazquez, de quien era asistente general. La influencia de Gabriel Figueroa, en el aspecto cinefotográfico, las lecturas de los libros de Sergei Eisenstein para mejorar el montaje y el lenguaje cinematográfico y las orientaciones de mucha gente del cine mejoraron su trabajo.

Así es que a la temprana edad de 30 años quedó como director general y dueño de la única industria cinematográfica existente en Guadalajara, con el compromiso no sólo de mantenerla, sino de que siguiera creciendo.

“El cine para nosotros era algo muy especial en cuanto a la posibilidad de trasladar segmentos de la vida a la pantalla y que fuera contemplado por cuatro mil personas en una sala cinematográfica

simultáneamente. Había el antecedente de que en la familia habíamos transitado por los medios de comunicación, de radio, y esa inquietud de la comunicación nos daba un sentido de pertenencia a ella, el cual trasladamos posteriormente a la cinematografía.”⁸²

Con el advenimiento de la televisión, en los años sesenta, ampliaron sus horizontes, ya que empezaron a colaborar en los noticieros, primero del Canal 4, propiedad de Telesistema Mexicano, SA, lo que hoy es Televisa, emisora de imágenes y sonido a través de las ondas hertzianas para que llegaran a la comodidad del hogar de los telespectadores, y después en Televisión Tapatía, Canal 6, que era propiedad de varios empresarios jaliscienses y que no pudo subsistir más de 25 años ante la feroz competencia de la empresa de Emilio Azcárraga, que terminó por absorberla.

Provincia en Marcha le vendía a las televisoras las imágenes que filmaban en 16 mm: una nota importante relativa a algún suceso relevante en la ciudad (revelarlo inmediatamente para que estuviera listo a la hora de la transmisión del noticiero), y mientras pasaban las imágenes al aire, un locutor iba narrando simultáneamente los hechos y a veces se le ponía música para darle más dramatismo. Con el paso del tiempo llegaron a tener su propia sección dentro de los noticieros, de los dos canales locales, aunque no por muchos años.

La intención de esta empresa era hacer la revista fílmica de una forma en que la gente la sintiera suya, que era algo de su propiedad, de su ciudad, de su región. Por tal motivo, Carlos Cortés Vázquez empezó a prescindir de todo aquello que tuviera un sabor ajeno a lo tapatío y a la provincia mexicana. Además de las notas y los reportajes que atañían exclusivamente a acontecimientos locales, la contratación de su personal era con gente de la localidad, y las voces que acompañaban las notas fílmicas dejaron de ser de los capitalinos Fernando Marcos, Enrique Gilabert y Genaro Hurtado, para cambiarlas por los de los tapatíos Arcadio Ríos, Francisco Chávez y Rafael Saavedra Mercado, que contribuían a darle un sentido más local a la producción.

También en la exhibición fueron las cadenas o empresas locales de cada población las que ofrecían su material, como las salas del señor Demos, Pérez

⁸² *Idem.*

Bouquet, Méndez y muchas más que estaban establecidas en los 14 estados adonde llegaba su material, a condición de ser locales y nunca con el monopolio de aquella época que ejercía la cadena Operadora de Teatros a nivel nacional y propiedad del gobierno federal.

Así esta empresa fue creciendo hasta alcanzar su cúspide en el año 1973, en el que ya contaban, y de sobra, con todo el equipo necesario, desde el foco más pequeño hasta las moviolas y cámaras más sofisticadas, dos foros de producción... y se cambiaron a un edificio construido ex profeso en avenida México, casi esquina con avenida Américas, con oficinas para atender al público, área para posproducción, laboratorios de revelado, un foro, bodega para guardar el equipo y todo lo necesario para que el proceso de producción de la revista fílmica (a excepción de las tomas en locaciones) estuviera concentrado en un solo lugar; hasta una sala de exhibición cinematográfica, abierta al público en general, en la que se podía ver cualquier película de la cartelera comercial.

Cuentan que cuando inauguraron este local, vino Fausto Zapata en representación del presidente de la República: empezaron por el tradicional corte de listón y un paseo por las instalaciones; terminando este, el licenciado Zapata le preguntó a Cortés si no iba a proyectarle algo de su vasta filmografía, a lo que este le dijo que primero pasarían al brindis, tras el cual, y una buena charla y convivio de alrededor 40 minutos, el señor Cortés invitó a todos los asistentes a la proyección de una antología de lo que había hecho, ¡que terminaba justamente con el corte del listón de la reciente inauguración de este nuevo edificio! Así de rápido trabajaban.

Es innegable la velocidad con la que elaboraban sus revistas fílmicas: tardaban una semana, desde la concepción de la idea hasta tener la revista terminada, lista para que pudiera apreciarse en las salas de exhibición; quizá esta presión, que tuvieran que salir las notas y reportajes en un tiempo extremadamente corto y las sugerencias que les imponían quienes los contrataban, que iban desde la elaboración del guion, emplazamientos de cámara, textos, que salieran amigos y familiares en cuadro, etcétera, demeritaban un poco la calidad de algunos reportajes y cortos publicitarios.

Sin embargo, *Provincia en Marcha* se dedicaba a lo suyo, a realizar su revista fílmica y que estuviera a tiempo para ser exhibida. Después, con la implantación de los

cineminutos en las salas de exhibición y los comerciales transmitidos por televisión, y con dos canales locales, también emprendieron la realización de anuncios publicitarios, con la facilidad que daba la llegada de nuevas tecnologías, por ejemplo la aparición de los videocasetes de ¾ de pulgada y de magnífica resolución, que facilitaban todo el proceso de producción, aunque era material destinado exclusivamente para ser transmitido en televisión.

Este ritmo intenso de trabajo en el cual estaban inmersos hizo que no se pudieran dedicar a realizar proyectos personales, aunque hicieron un documental sobre Guadalajara, sin ningún texto y la banda sonora incluía nada más música; les valió un premio en algún festival de Brasil y algún reconocimiento de parte de Clío, en Nueva York, por los cineminutos de carácter publicitario.

Pero *Provincia en Marcha* era algo muy independiente al movimiento cinematográfico que se gestó en la República Mexicana, y por supuesto en Guadalajara, cuando varios cineastas plasmaron sus inquietudes en celuloide en los formatos de 8, súper 8 y 16mm. Tampoco participaron con algún material en los festivales de Guadalajara de cortometraje, hito importantísimo para la cinefilia tapatía. Ellos estaban en un nicho aparte y no se involucraban con los movimientos cinematográficos existentes, incluso cuando venía gente a rodar algún largometraje colaboraban muy poco con ellos, solamente cuando les solicitaban algún equipo o algún apoyo especial. Nunca se les ocurrió producir o coproducir alguna película con fines de entretenimiento, pese a que tenían todos los elementos para hacerlo. Ellos estaban en lo suyo y de ahí no se salieron: que su empresa generara utilidades, produciendo y exhibiendo su revista fílmica y sus anuncios publicitarios. Así que filmaban, filmaban y filmaban, constantemente, diversos aspectos de los acontecimientos de Jalisco, en particular, y parte de la provincia mexicana, en general, sin darse cuenta que aquello que estaban haciendo era algo muy importante, que sin proponérselo estaban registrando grandes fragmentos de la historia reciente del occidente y norte del país, en imágenes en movimiento que a la postre serían de gran valor.

Recordemos además que cuando esta empresa inició sus actividades y en el transcurso de los años en que estuvieron produciendo su revista fílmica, en el país existía una censura férrea sobre los materiales a ser exhibidos en las pantallas de las

salas cinematográficas o transmitidos por televisión, mismos que debían ser autorizados por la Secretaría de Gobernación, y si bien esta fue flexibilizándose con el paso del tiempo, nunca dejó de hacer sentir su autoridad.

“El cine no ha sido un medio que pueda enarbolar la bandera de la libertad de expresión, en esas épocas el cine, los noticieros, las revistas filmicas, los anuncios comerciales y todo lo que fuera susceptible de ser exhibido en las salas cinematográficas o transmitido por televisión, tenía que ser supervisado y autorizado por la Secretaría de Gobernación y cuando algo no encuadraba con los criterios del supervisor, el director de cinematografía o el mismo Secretario de Gobernación, simplemente se cortaba exigiéndonos que se entregaran hasta los negativos, de manera que teníamos que guardar una actitud muy prudente en cuanto al contenido de las imágenes, el sonido y los textos que narraban los locutores. Y como nosotros ya sabíamos lo que iba a ser autorizado o desautorizado por la Secretaría de Gobernación, pues naturalmente que teníamos mucho cuidado de no incurrir en infracciones porque iban contra nuestra economía, so pena de una infracción muy severa en el caso de que nosotros exhibiéramos algo que no tuviera el numero de autorización correspondiente, y en el peor de los casos nos cancelaran la posibilidad de seguir exhibiendo nuestro noticiero.”⁸³

Para quienes andan en el mundo de la producción cinematográfica, las anécdotas en este medio son múltiples y muy variadas, como ya he señalado algunas en el cuerpo de este texto, pero esta que cuenta Carlos Cortés es una de sus favoritas:

“Alguna vez estando yo filmando en la plaza de toros en una corrida en que el cartel lo encabezaba Manuel Benítez “El Cordobés”, y después de haber hecho una gran faena, llegando el momento en que se disponía a culminarla con la estocada final, que se me ocurre disparar la cámara para registrar el momento cumbre, y con el “ruidajal” que hacían esas cámaras cuando la película corría en su interior, esto le distrajo al toro, lo que lo hizo fallar en su intento de darle feliz término, y volteó a verme con unos ojos de rabia que pensé que al que quería darle la estocada era a mí en lugar del toro, lo que le justifico plenamente”.⁸⁴

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

También me cuenta que al sacar a la luz pública situaciones anómalas o que necesitaban atención por parte de las autoridades, el cine es un excelente medio para hacerlo, como aquella en que realizó un reportaje sobre el parque Agua Azul:

“Cuando era presidente municipal de Guadalajara el profesor Juan Gil Preciado, pensamos hacer un reportaje sobre el parque Agua Azul, que se encontraba sumamente deteriorado, pues esto hizo que ante la lluvia de críticas la autoridad municipal volteara los ojos hacia él y se diera a la tarea de darle una remodelación y reconstrucción profunda con la que quedó irreconocible, a tal grado que ahí se empezaron a realizar festivales, los que posteriormente fueron las Fiestas de Octubre, sede que tuvieron durante varios años. El mostrar en cine cosas como esta crea conciencia y mueve a la gente a tomar acciones para mejorar las situaciones prevalecientes, y mucha gente cree que es mero entretenimiento, siendo muchísimo más que eso.”⁸⁵

Sin embargo los años no pasan en balde, ni el *status quo* es estacionario, hay nuevos descubrimientos de toda índole que afectan nuestra forma de vida, nuestras rutinas y comportamientos, hay cosas que se tornan obsoletas con la aparición de nuevos productos que las sustituyen, salen a la luz nuevos sistemas de mercadeo y actualmente estamos asistiendo a un proceso evolutivo mundial en el que en los últimos cincuenta años el cambio que ha sentido la humanidad en sus usos y costumbres ha sido mucho mayor que en toda la historia que se puede contar desde que hizo su aparición en la faz de la tierra.

El cine no podía ser la excepción y ha sufrido múltiples cambios gracias al advenimiento de nuevas tecnologías: la aparición de los videocasetes que facilitan enormemente el registro de imágenes en movimiento, acompañadas de su respectiva banda sonora, y que además de los grandes aparatos de $\frac{3}{4}$ de pulgada que fueron los que en un inicio revolucionaron la forma de hacer películas, hasta los que en la actualidad se utilizan por cortesía de la nanotecnología, pequeñísimas memorias digitales que se insertan en una cámara que cualquiera puede manejar sin mayores complicaciones y con una resolución excelente, editando en su computadora personal, ¡hasta con los teléfonos celulares se pueden grabar imágenes en movimiento!

⁸⁵ *Idem.*

Actualmente la gran mayoría de las películas se graban en digital y se hace el llamado *tape to film*, si se quieren exhibir en salas comerciales y, justamente, la exhibición cambió: de ir a disfrutar las películas en los grandes galerones, con cupo para tres mil espectadores y hasta cierto punto incómodos, a pequeñas salas con capacidad de alrededor de 250 personas con amplias butacas, excelente sonido y de gran confort, reunidas en complejos de ocho o más salas, donde se tiene la posibilidad de elegir el film, ya que varias opciones son ofrecidas.

Y todo esto vino a afectar a *Provincia en Marcha*, que si bien por un lado amplió su oferta de grabaciones en video, por el otro poco a poco se fue reduciendo la exhibición de su revista fílmica, al ir cerrando sus puertas las grandes cadenas cinematográficas, que ya tenían años establecidas y al aparecer nuevos empresarios que tenían un concepto diferente en cuanto a la exhibición.

“La organización Ramírez entró a Guadalajara a fines de la década de los setenta con el concepto de los multicinemas, que eran cuatro o cinco salas que ofertaban diferentes películas, en diferentes horarios para que de esta manera el espectador pudiera escoger la película y el horario que mejor le conviniera, iniciaron edificando unos en la Avenida Enrique Díaz de León, esquina con La Paz, y otros frente a Plaza del Sol. Posteriormente se fueron extendiendo y apropiándose de los espacios reservados a las salas cinematográficas en los centros comerciales que se fueron construyendo en la ciudad. Eran salas pequeñas, cómodas, con estacionamiento y contaban con las innovaciones tecnológicas que hasta ese momento existían. Y lo mismo hicieron en otras ciudades del país. Pero la condición para hacer esto fue tener en exclusiva la exhibición de las películas pertenecientes a las distribuidoras Columbia y Fox (en ese entonces el resto del material cinematográfico se exhibía a través del monopolio gubernamental denominado Operadora de Teatros), con lo que le asesto un duro golpe a la cadena Montes, que antes gozaba de tal privilegio. Al tener esta cadena cines grandes en el centro de la ciudad, sin estacionamiento, deteriorados y aunque lograron tener una sala en Plaza del Sol y dos en Plaza Patria (en lo que actualmente es el área de comidas), en el mejor de los casos logró simultanear algunas películas con la Organización Ramírez, pero como esta era la novedad, el público prefería asistir a estas, con lo que la cadena Montes pasó a ser de segunda corrida, después algunas salas las convirtieron en pornográficas en un desesperado intento por mantener el negocio, pero inevitablemente fueron cerrando paulatinamente sus locales en toda la República hasta que llegaron a la completa extinción.”⁸⁶

⁸⁶ Entrevista con Ángel Moreno Ramos, distribuidor de películas, 26 de diciembre de 2008.

Al perder el baluarte donde exhibían su revista fílmica y no poder llegar a ningún acuerdo con la Organización Ramírez para proyectarla en sus salas, *Provincia en Marcha* se vio seriamente afectada y disminuyeron la cantidad de clientes que contrataban sus servicios. El noticiero siguió produciéndose de manera habitual, sólo que a falta de notas o reportajes que pudieran vender y al reducir su clientela

“Adquirimos materiales británicos a través de la cabeza de distribución que teníamos en Torreón y los incluíamos en el noticiero. Esto nos bajaba sustancialmente los costos de producción, además de que también le daba a la revista fílmica un corte más internacional, además de aceptar integrar anuncios comerciales que otras gentes producían. Teníamos que hacer esto para seguir sobreviviendo.”⁸⁷

Ante esta situación se enfocaron a realizar trabajos en video, como anuncios publicitarios que eran transmitidos en televisión, los llamados cineminutos, que se exhibían en las salas cinematográficas (producidos en 35 mm), notas para noticieros televisivos y documentales, llamados “industriales”, cuya utilidad radicaba en capacitar empleados de una empresa, crear imagen de la misma, dar a conocer sus productos, etcétera, y algunos trabajos que les otorgaran las diferentes instancias de gobierno. Todo esto paralelo al noticiero, que aunque perdía lugares de exhibición, no dejaba de hacer su entrega semanal de imágenes en movimiento a todas aquellas salas que seguían vivas.

Sin embargo, la competencia era dura y les iban arrebatando la clientela, pues carecían de la protección sindical para estos menesteres (únicamente era válida para la exhibición del noticiero en las salas cinematográficas, que cada año se reducían en número y calidad), y aunada a las eternas crisis económicas que el país padeció a partir de 1976 y donde la reducción en gastos, tanto de empresas como de gobierno se centra en las partidas dedicadas a publicidad y propaganda, Carlos Cortés Vázquez, con todo el dolor de su corazón tuvo que poner el letrero de “Fin” a su tan amada revista fílmica *Provincia en Marcha* en el año de 1990, y cerrar las puertas de su

⁸⁷ Entrevista con Carlos Cortés Vázquez, 16 de marzo de 2005.

empresa, que a lo largo de tanto tiempo realizó un trabajo fecundo y creador. Años y años de trabajo tuvieron su recompensa en algo que lograron sin que en un principio se lo hubieran propuesto, ya que su objetivo principal, y quizá único cuando fundaron esta empresa, la primera de su género en Guadalajara, fue emprender un negocio que les redituara utilidades para asegurar la subsistencia de varias familias y crear lo que se pudiera de capital.

Una vez su empresa cerrada, sin nada de producción, Carlos Cortés Vázquez observa con nostalgia todo aquel equipo cinematográfico y de video con el cual dio un sentido a su vida, sentido que se tradujo en la impresión de cientos de metros en celuloide de imágenes en movimiento. Afortunadamente Carlos conservó los negativos de toda esta titánica labor, que superó en más de mil el número de revistas fílmicas, más los documentales y anuncios publicitarios, a los que entregó gran parte de su existencia y cayó en la cuenta de que también el destino le había deparado otra misión: la del hecho de que haber creado una historia fílmica (de unos 35 años) de Guadalajara, de Jalisco y otros lugares del país, un archivo de imágenes en movimiento de un valor incalculable, a semejanza de los que poseen los descendientes de Salvador Toscano, los hermanos Casasola y la Filmoteca de la UNAM, aún no se había completado: quedaba mucho trabajo por hacer.

En primera instancia había que hacer que los materiales en celuloide tuvieran una existencia más longeva; después, documentarlos para que estuvieran a disposición de todas aquellas personas interesados en consultarlos y luego sondear las posibilidades de difundirlos de alguna forma (hasta el momento el dvd parece ser la más adecuada) y que la gente tenga acceso a conocer algo de la historia de la ciudad y estado en que le tocó vivir.

“Teniendo enfrente esa gran cantidad de materiales impresos en celuloide, lo primero que hicimos fue buscar la forma de preservarlos, ya que con el tiempo el material se vuelve muy quebradizo, las imágenes tienden a deslavarse, se despegan la emulsión y en términos generales va deteriorándose progresivamente y su restauración es bastante onerosa, por lo que nos decidimos a transferir los negativos al sistema digital, que nos dicen que los conserva en muy

buen estado por un poco más de 25 años; esperemos que así sea y que luego descubran una nueva tecnología para que ya se conserven en forma perenne.”⁸⁸

Así es que adquirieron el equipo necesario para transferir los negativos de sus producciones y que estas se pudieran observar en positivo, trabajo al cual dedicaron alrededor de cuatro años; si 35 se tardaron en producirlo, no está nada mal que le hayan dedicado la décima parte del tiempo para digitalizarlo, teniendo como resultado más de mil horas de imágenes en movimiento almacenadas en cerca de 100 dvd.

El siguiente paso fue un trabajo de bibliotecario y experto en informática, pues lo primero era desarrollar un software que permitiera clasificar los documentos y una búsqueda rápida de los mismos para cualquier uso. Una vez que la plataforma de informática estuvo terminada hicieron la clasificación propiamente dicha, la cual también llevó años de trabajo y de investigación, presentada por número de rollo, fecha y orden alfabético, hurgar por personajes, acontecimientos, lugares, instituciones...en síntesis, encontrar el dato con mayor rapidez y facilidad.

“Yo creo que la vida es un proceso en el que el ser humano debe evolucionar; nosotros mantuvimos vanguardismo en materia de producción cinematográfica y además una presencia más allá del tiempo que la que tuvieron otras empresas y sus realizaciones fílmicas, incluso nacionales; hay que contextualizar las cosas y nosotros realizamos nuestras producciones lo mejor posible y con el mayor entusiasmo. Creemos sinceramente que ya a la distancia del tiempo los productos resultantes de nuestro trabajo tienen una gran utilidad para fortalecer valores, identidad y aprecio a lo que tiene esta maravillosa ciudad y su influencia regional. Entonces no se trata de mantener solamente un elemento de gran valor histórico, sino que buscar que ese elemento tenga una trascendencia como la han tenido muchas personalidades del ramo cultural, técnico, empresarial, político, etcétera, y que con sus acciones, que muchas veces no han sido valoradas como debe de ser, siguen siendo un referente no sólo para la ciudad, sino también de la región. Y sea el legado para las generaciones futuras”.⁸⁹

Todo esto nos hace ver la importancia que tuvo *Provincia en Marcha* en el desarrollo de nuestro estado; primeramente demostraron que podía existir una industria

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Idem.*

fílmica en Guadalajara, y si no se hicieron largometrajes de carácter comercial fue porque o bien nadie supo el procedimiento para lograrlo o no les interesó, pero lo segundo, y lo más valioso que lograron, fue la herencia de imágenes en movimiento que nos narra el devenir histórico que atravesó esta ciudad y región en años relativamente recientes, y de no ser gracias al talento y visión de Carlos Cortés Vázquez y su equipo, todo eso se hubiera perdido en el tiempo, y en cambio nos legó un archivo histórico de un valor incalculable, al que pueden abreviar las futuras generaciones.

CAPÍTULO V

LAS NUEVAS PROPUESTAS

Mientras las películas “pornográficas y pecaminosas” que se empezaban a exhibir en algunas salas de la ciudad (con Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Sofía Loren y compañía seduciendo los castos ojos de la sociedad tapatía), socavaban los valores morales de una sociedad conservadora e hipócrita (pues “respetables” hombres podían acudir alegremente a los burdeles y cometer adulterio mientras pasaran inadvertidos), Agustín Plascencia Parra, quien había participado activamente en Guadalajara Films, se lamentaba de esta situación y se aventuró en un nuevo proyecto: crear una vez más una industria cinematográfica tapatía, pues el gusanito del cine no se le había salido (“Si en un primer intento no se me hizo, esta vez con toda seguridad sí”, se repetía constantemente).

Así que un medio para “salvar” a Guadalajara del “pecado y la perdición” fue invitar amigos que compartieran su interés por el cine, y sus valores morales, y de esta manera se integraron Adolfo Flores Saiffe, Roberto Aguilar Vázquez, Jorge Ríos González y Bernardo Anguiano Barragán, y con un capital social de 600 mil pesos (cada uno desembolsó 120 mil) se constituyeron en socios fundadores de esta empresa, cuyas operaciones ubicaron en las oficinas del séptimo piso de un edificio que se encuentra en la esquina de las avenidas Vallarta y Chapultepec, que en su momento fueron inauguradas por monseñor Francisco Javier Nuño, obispo coadjutor de Guadalajara, quien “Se dirigió a los ahí reunidos para resaltar, en breves y sabias palabras la importancia de la labor que dicha empresa tiene hacia el futuro, salvaguardando el espíritu cristiano en la orientación del cine familiar”⁹⁰ y se eligió como

⁹⁰ Tuñón, Julia. *El Hollywood...*, op. cit.

primer gerente a Adolfo Flores Saiffe, quien parecía ser el que entendía de cine, pues se dedicaba a la publicidad.

Julia Tuñón nos dice que el móvil de estos personajes, de iniciar esta aventura, era:

Además del evidente prestigio...la dignificación de la actividad cinematográfica y la hechura de películas para familias, portadoras de un mensaje constructivo pero nunca mojigato, ya que para uno que quiere pensar en cristiano la necesidad de hacer un cine limpio era grande, cuando ya el sexo y la violencia eran hartos frecuentes en el séptimo arte. Se trataba de llenar un vacío: el hueco de que hablamos no es otra cosa que la falta de dignidad y un exagerado comercialismo que hace rodar estrepitosamente el prestigio de nuestro cine." [...] [Y continúa describiendo en una entrevista que tuvo con Agustín Plascencia Parra, lo que este pensaba]: El interés económico estaba ausente, mientras que la idea era contrarrestar en cierta forma las películas pornográficas que se hacen por cientos, hacer películas divertidas, honestas, ¡vaya! Blancas, ¿verdad?, fomentando así el desarrollo de la ciudad.⁹¹

Los sueños de celuloide de este señor eran inmensos, pues aparte de la planificación que tenían establecida a corto plazo, que era realizar su primera película, a largo plazo, además de tener un ritmo de producción de unas cinco o seis películas anuales, pretendían extenderse al área de la distribución (de sus propios filmes y de los adquiridos o alquilados a terceras personas que comulgaran con sus católicos valores morales) y la creación de una cadena de exhibición a nivel urbano, regional y rural, con equipos móviles, según reza en el esquema de actividades para el desarrollo inmediato y a largo plazo de la compañía Películas Guadalajara, S.A. Esta compañía, que planteaban como un excelente negocio, no tardó en incorporar a nuevos socios mediante la adquisición de acciones al portador, como el banquero Félix Díaz Garza, Ricardo López y varios más que se sumaron a la lista original de accionistas.

El estatus social, el deseo de hacer un cine cristiano, familiar, dignificante y moralizante y la supina ignorancia que profesaban respecto al quehacer y negocio cinematográfico, hizo que estas gentes recurrieran al sacerdote jesuita Jesús Romero Pérez, quien a la sazón se desempeñaba como director del Instituto de Cultura

⁹¹ *Idem.*

Cinematográfica de la Universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México, Distrito Federal, para recibir sus orientaciones respecto a cómo producir películas.

El padre Romero impartía entre sus alumnos un conocimiento del cine que respondiera a un sentido crítico y moral, por lo que concientizaba a los nuevos promotores respecto al valor de la labor que encaraban, y a la necesidad de hacer de sus objetivos, a la obra de bien, una realidad estable. Para ello, les recalca, era preciso, no olvidar el aspecto “negocio” de la empresa: al fin y al cabo se trataba de una inversión y de tal manera debía concebirse. Del éxito económico que se lograra, dependía la permanencia del aspecto moral de la obra.⁹²

Vaya paradoja: un grupo de empresarios metidos a la creación de una obra moral, a catequizar a través de la cinematografía, y un sacerdote a concientizarlos acerca del papel económico de esta y recalcarles sobremanera que este debía de ser un buen negocio y que sólo podría serlo si las películas fueran éxito de taquilla, para que su mensaje pudiera ser visto por miles de gentes y así asegurar la permanencia de su empresa. No cabe duda que los papeles estaban invertidos, y esto solo se puede dar en un país surrealista como México, que en alguna ocasión expresó André Breton.

En su carácter de exitosos empresarios pronto se dieron cuenta de que aunque sabían de negocios, no precisamente del cinematográfico, el cual les parecía engorroso, y además tenían que atender sus propias empresas, por lo que delegaron la operatividad de Películas Guadalajara, S.A. en terceras personas o en alguno de sus subordinados, y sólo se reunían como miembros del consejo de administración para dictar las políticas que este debía seguir o tomar las decisiones importantes de la empresa. También se dieron cuenta que los 600 mil pesos les ajustaban para hacer una película, mas no para el desarrollo que se habían planteado de toda la empresa a largo plazo en sus diversos aspectos, que abarcaba todo el espectro cinematográfico, e iniciar con cuatro o cinco películas, por lo que se dieron a la tarea de buscar nuevos socios con la condicionante de que todos debían ser tapatíos, pues se trataba de una empresa netamente local.

⁹² *Idem.*

Se les ofreció la posibilidad de invertir en este negocio a otros empresarios tapatíos, que ya no eran tan católicos como ellos, explicándoles las bondades que esta industria podría ofrecer: Después de producir su primera película con equipo rentado y elementos técnicos y artísticos de México, se podrían construir los estudios cinematográficos y comprar el equipo necesario para establecer una industria. Pero estos, más astutos, al no compartir las mismas ideas, sabían que las actrices del momento como Ana Luisa Peluffo o Ana Berta Lepe (pese a ser jalisciense), cuyo imán de taquilla residía precisamente en ofrecer a la vista del público lo que la ropa no cubría, los vetaba de antemano a participar en alguno de los proyectos filmicos que pretendían aquellos realizar, por lo que amablemente declinaron la invitación al percatarse que en esos momentos un cine moralista no era nada redituable económicamente.

No obstante, su ahínco por sacar adelante su empresa 100% tapatía era obsesivo y se negaron a invitar capitales foráneos, ante la posibilidad de que estos pretendieran cambiar los ideales del negocio y se perdiera el control del mismo, y aunque no se les ocurrió pedir un financiamiento al Banco Cinematográfico, que los hubiera sacado de muchos apuros, pues desconocían la existencia del mismo, llegaron a filmar su primera película: “El hombre propone y Dios dispone”, frase que a fin de cuentas no llegó a estar en los créditos ni en la publicidad de la misma. Pero si en lo económico no recurrieron a capitales foráneos, en lo técnico y artístico no lo pensaron dos veces, pues no tenían la capacidad para salir adelante, y buscaron la ayuda del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, y no tenían de otra, pues eran los tiempos en que el gangsterismo sindical en este ámbito estaba en su apogeo, es decir, si no se firmaba un contrato colectivo de trabajo con alguno de los dos sindicatos existentes y no participaban en la elaboración de la película, esta jamás se exhibiría, quedaba enlatada por los siglos de los siglos.

Así que la elección que hicieron del STIC sobre el STPC se debió a que trabajar con el primero resultaba más económico, tenían menos pretensiones y eran más flexibles, aunque sus limitantes eran una menor calidad en la manufactura fílmica y el filme debía constituirse de varias historias con un máximo de duración de treinta

minutos cada una, ya que era prerrogativa, exclusiva, del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) la realización de largometrajes.

La dirección de la película recayó en el debutante José Alfonso Chavira, quien había sido locutor en algunas estaciones radiofónicas de la ciudad de Guadalajara y después había trabajado para la televisión capitalina. También fue autor del argumento y guion, que se componía de tres historias (“¡Venganza!”, “La amenaza” y “Carnaval”)⁹³, con duración de media hora cada una, sin conexión entre sí, y lo único que comparten es su mensaje moralizante y edificante, pues contaba con la supervisión del padre Romero, quien tuvo el acierto de evitar caer en un cine confesional y de fanatismo religioso, y tratar, en la medida de lo posible, de seguir los lineamientos marcados por los productores, que fuera entretenida, fluida, agradable y, sobre todo, que contara con los elementos comerciales que ayudaran a obtener una recuperación económica que generara utilidades a sus productores y así avanzar en el proyecto que se habían planteado.

Como se quería que todo fuese tapatío, se le hizo el encargo a los productores del STIC, para que en la medida de lo posible sus elementos técnicos y artísticos fuesen nacidos en Guadalajara o al menos algo tuvieran que ver con ella. Por eso el papel protagónico fue de Roberto Cañedo, filtrándose además la falsa información de que estaba inmiscuido en la producción o era uno de los socios, para que otros actores de renombre como Isabela Corona (también tapatía) y Columba Domínguez, Germán Robles y otros más se decidieran a participar en el film.

El "claquetazo" inicial fue dado a finales de 1963, según consta en la *Historia Documental del Cine Mexicano* de García Riera, y filmada en su totalidad en Guadalajara y Chapala, en casas prestadas, en las calles y cuando tuvieron necesidad de utilizar un foro acudieron al que tenía Televisión de Guadalajara; era indispensable que todo fuera tapatío, e incluso partes pequeñas de actuación se las dieron a interpretar a personas que tenían experiencia en el teatro local, como Rafael Saavedra, Paco Águila y algunos más. Pero en lo que es la producción, los dueños de la compañía productora se desentendieron por completo de ella, delegando ese aspecto

⁹³ García Riera, Emilio. *Historia documental...*, op. cit.

en Pascual Aragonés, un español de amplia experiencia en esas cuestiones del quehacer cinematográfico en la capital de la República y también recomendado por el padre Romero. Sólo Agustín Plascencia participó activamente en ella como auxiliar de producción y otro tapatío que tuvo un rol importante en este asunto fue Francisco H. Zárate quien fungió como asesor general. Pero de los demás nada. Ni siquiera por curiosidad se acercaron a observar cómo se estaban gastando sus dineros, ni a conocer y saludar a los actores y actrices que estaban participando en la filmación; tal vez porque consideraron que relacionarse con miembros de la farándula artística era algo pecaminoso. Se pude decir que en el aspecto moral *El hombre propone* cumplió su objetivo:

Este film fue invitado como muestra por la Oficina del Cine Católico Internacional, con sede en Bruselas, al Festival de Locarno, por su carácter blanco y edificante, misma razón por lo que la OCIC (Organización del Cine Internacional Católico) de Lima, Perú, le hizo la deferencia de una invitación similar.⁹⁴

Pero no sucedió lo mismo en lo económico, que si bien no se puede decir que fue un rotundo fracaso, no alcanzó a recuperar su raquítica inversión de 500 mil pesos, ya que por todos lados se veía la pobreza de su manufactura. La distribución corrió a cargo, como era usual y obligatorio en esos tiempos, de Películas Nacionales, que fue relegando su estreno hasta el 4 de junio de 1965, en los cines Colonial, Popotla y Jalisco (salas de segunda clase), propiedad de Operadora de Teatros (empresa gubernamental), y donde su exhibición duró una semana. Esto se debió a que los productores no tenían, ni quisieron tener alguna relación con la Asociación de Productores ni con las personas que manejaban el cine nacional, ni para saber siquiera a quien “untarle la mano” (la corrupción era manifiesta dentro de la industria cinematográfica), para obtener buenas fechas de exhibición, salas de primera clase y una distribución en el interior del país extensiva y expedita; ni siquiera se les ocurrió pensar, debido al carácter público de las empresas anteriormente mencionadas, en obtener una recomendación política de peso (en esos años el secretario de Educación era Agustín Yáñez, anterior gobernador de Jalisco) para que le fuera bien a su creatura

⁹⁴ *Idem.*

en su breve transitar por las salas de exhibición cinematográficas y así recuperar y tratar de obtener algunas utilidades para seguir adelante con su proyecto.

Pese a sus malos resultados en lo económico, pero a los buenos por hacer un cine edificante, familiar y moralizante, las oficinas católicas de cine se encargaron en recomendar a esta empresa (aunque de la Iglesia nunca salió un centavo para apoyarla), y pensando que tenían un producto único en la romería que cada 12 de octubre tiene lugar en Guadalajara cuando se traslada a la Virgen de Zapopan de la catedral de la capital tapatía a su casa en la basílica de la Villa Maicera, acometieron la tarea de producir un documental al respecto, bajo las mismas bases con que hicieron su anterior película, la cual tuvo un costo de 70 mil pesos, filmado a colores y de un solo rollo, por lo que su duración era menor a la media hora; pero una vez que les quedó claro que este tipo de cine no era rentable, al proponérselo a Películas Nacionales para su exhibición, previa a alguna película, y cuya respuesta fue que solamente si era producida por ellos (Películas Nacionales) se podría proyectar en pantalla, entonces lo ofrecieron a la Iglesia y esta se los quería pagar con indulgencias, es más, ni siquiera se interesaron en promoverlo en festivales cinematográficos, como lo habían hecho con *El hombre propone*. Entonces voltearon a los gobiernos estatal y municipal, que en el estreno de la película anteriormente mencionada se desvivió en elogios y en afirmaciones, que apoyarían a una industria cinematográfica local que les sirviera para promover el turismo, oferta que declinaron amablemente (como que no conocieran a los políticos) y por último ni a la televisión que ya empezaba a balbucear, se lo pudieron vender, por lo que quedó sin exhibir y completamente enlatada.

Esto bastó para que los accionistas de Películas Guadalajara SA por fin se dieran cuenta que si tenían como misión en la vida catequizar y moralizar a la sociedad, ello debía dejársele a la iglesia católica, pues como que no iba bien producir películas de las que no recuperaban ni siquiera la inversión.

También estaban los artistas, que no podían entender por qué no había una respuesta favorable tapatía a la manufactura de filmes, similar a la de Los Ángeles, en Estados Unidos, si esta perla de occidente lo tenía todo; como afirmara Alfonso Chavira en una entrevista:

Guadalajara es la ciudad ideal para la cinematografía; si había un Hollywood en los Estados Unidos, para Latinoamérica había otro en la ciudad de Guadalajara, por sus condiciones específicas...parece providencialmente diseñado para la cinematografía, y sin embargo tradicionalmente despreciado en este aspecto...¿Cómo es que hay un Hollywood y no una Guadalajara donde se haga cine?... la luz es magnífica...el ciclo meteorológico de Guadalajara es totalmente previsible: llueve, casi siempre, de fines de mayo a fines de septiembre, y la lluvia casi por lo general es en la tarde o es en las noches, es decir, todavía filmando de tiempo corrido desde temprano podían realizarse muchas cosas en la mañana... [...] Y además de esas buenas condiciones citadinas está su carácter progresista, maravilloso, conserva todavía mucho de lo añejo, de aquello tan entrañable y maravillosamente provincial de tranquilidad, de paz, de bondad de la gente y desde luego también lo arrollador del progreso actual, que la hace una verdadera metrópoli, una ciudad cosmopolita. Entonces tiene todos los ángulos para poder filmar lo que se quiera...Y por si fuera poco, en el contorno de Guadalajara están todos los escenarios que pudiera ambicionar cualquier director cinematográfico en el mundo: barranca dramática, desierto, costa brava, mar bravío, playa tranquila, suave, apacible, maravillosa. Lugares de égloga, bosques estupendos, allá por las sierras de Tapalpa y de Atemajac de Brizuela; selva fascinante que hay allá rumbo a Puerto Vallarta, donde se filtra entre los follajes, se filtran rayitos de sol. Entonces, pues hay todos los elementos necesarios para tener una sede cinematográfica realmente importante en Guadalajara.⁹⁵

5.1 Los cineastas tapatíos

Por sus cualidades de producción y realización, se puede considerar al caso de *El hombre propone* como el último estertor, al menos hasta la fecha, de los siempre fallidos intentos por crear una industria fílmica tapatía. Pero, como ya hemos adelantado, coincidiendo con este fallido caso de afanes industriales, comenzaron a surgir en Guadalajara una serie de realizadores que sí lograron filmar cintas independientes hasta conformar todo un movimiento que, para su mejor comprensión, hemos decidido describir y analizar desde la perspectiva de los casos individuales que alcanzamos a rescatar durante un largo proceso de investigación. Para ello recurrimos a la pesquisa de todo tipo de documentos (sobre todo hemerográficos) y a entrevistas directas, que fueron sumamente valiosos para alcanzar los objetivos planteados en este trabajo de tesis. Desde aquí llamamos la atención de un hecho que salta a la vista: esa especie de movimiento cinematográfico "tapatío" surgido en la década de 1960 no tuvo ni

⁹⁵ En Tuñón Julia. *El Hollywood ...*, op. cit.

una sola representante del género femenino, lo cual es sintomático de que en una ciudad como la Guadalajara de esa época la actividad fílmica en su faceta creativa estaba totalmente vetada para las mujeres o, de plano no era, todavía, de su interés. Fue gracias a la creación del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC), institución adscrita a la Universidad de Guadalajara, hecho ocurrido a mediados de la década de 1980, cuando hicieron su aparición los primeros casos de cineastas tapatías (Martha Vidrio, Cecilia Navarro, Paola Chaurand, Sofía Carrillo, etcétera), lo cual constituye, sin duda, materia de otro trabajo de indagación dada su importancia cultural y social.

Los cineastas cuya obra aquí se describe, si bien no son muchos, fueron los únicos que se atrevieron o quisieron realizar películas en Guadalajara, algunos oriundos de esta ciudad, otros del interior del estado o nacidos en otra ciudad de la República Mexicana, y el único criterio de selección fue que vivieran en Guadalajara y que sus películas fueran elaboradas por tapatíos (bien fuera por nacimiento o adopción), sin importar formato ni propósito del film por lo que están mencionados todos los que se pudieron encontrar y que en alguna ocasión decidieron expresarse a través del arte cinematográfico.

5.2 Roberto Pardiñas

A fines de la década de 1940 habitaba en Guadalajara un curioso personaje llamado Roberto Pardiñas. Un tanto excéntrico, enamorado de la cinematografía, de la que tuvo una formación como autodidacta, participando en lo que pudo en las filmaciones de las antes mencionadas películas *El secreto del testamento* y *Madres heroicas*, lo que lo llevó a ser en esa época la persona que con más conocimientos cinematográficos existía en la ciudad y a quien, como ya vimos, a la postre le encargaron la dirección del proyecto cinematográfico que pretendió llevar a cabo la Universidad de Guadalajara.

De sus películas es imposible hacer fichas técnicas porque él hacía absolutamente de todo, negándose a compartir sus conocimientos, siendo esta la razón por la que no tenía ayudantes. El egoísmo y los celos, lamentablemente, lo acompañaron toda su vida.

5.2.1 El movimiento del edificio de la telefónica (documental)

La película en formato de 16 mm, fotografiada en blanco y negro, con una duración aproximada a los 45 minutos y perteneciente al género documental, ilustra de forma cronológica todo el proceso mediante el cual se desplazó esa mole de 27 toneladas y tres pisos, doce metros, y a la que además, con un giro de su sitio original al que actualmente ocupa. Inicia con una vista panorámica de cómo se encontraba el edificio en la avenida Juárez antes del movimiento; luego incluye una rudimentaria animación de lo que se piensa realizar, a continuación hace diversas tomas de los preparativos, nos enseña a los operarios, cómo se monta el edificio en los rieles para ser empujado por los gatos hidráulicos, haciendo acercamientos a este proceso y a todas las cuestiones técnicas que se utilizaron, hace un recorrido breve por el interior, donde vemos a los telefonistas trabajando, pues cabe mencionar que no se suspendió el servicio telefónico mientras el desplazamiento del edificio se llevaba a cabo; también aparecen escenas de los mirones, que asombrados observan esta insólita obra de la ingeniería civil, hace panorámicas y tomas abiertas del patio de maniobras, para finalmente mostrarnos al edificio en su nuevo sitio, con la ampliación de la avenida Juárez terminada y el tráfico vehicular transitando por ella a manera de un problema solucionado.

En este film, Pardiñas hizo de todo: ya que él lo concibió y elaboró el guión, fotografió, dirigió y editó. Fue la primera película que hizo en su vida pero quedó inconclusa porque no le agregó el sonido que hubiera explicado la relevancia de esta obra, además de hacer entendible todo el proceso del movimiento del edificio, las técnicas que se utilizaron, cómo y por qué lo hicieron, lo que la demerita bastante porque no llega a haber un cabal entendimiento de lo que ahí se está mostrando, pese a que el documental está estructurado cronológicamente, tiene secuencias demasiado largas y repetitivas y es evidente que la ausencia del sonido hace notar que era indispensable para que la película fuera una obra terminada . Se ignora por qué no la completó, ya que tuvo todos los recursos necesarios a su disposición.

5.2.2 Música etnográfica (documental)

El maestro Domingo Lobato, cuando fue director de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, iba a ir a un congreso a Europa y le encargó al ingeniero Pardiñas que realizara un documental sobre la música etnográfica de México. La película se hizo, pero lamentablemente se encuentra perdida y sólo por la transmisión oral de personas que alguna vez la vieron o colaboraron en ella se sabe de su realización; nadie ha descrito su argumento y calidad de la misma.

5.2.3 *Del Omellacan al Mictlán*

A raíz de una exposición pictórica del maestro Jorge Navarro, en la que resaltaba el indigenismo y la forma de ver la vida de las culturas prehispánicas, algo que en ese entonces se tenía cubierto con un velo para que su difusión fuera parca, llamada *Del Omellacan al Mictlán*, hubo revuelo en la ciudad, ya que tanto la forma como el contenido eran innovadores y muy diferentes a lo que la sociedad tapatía estaba acostumbrada a apreciar en lienzos; a Pardiñas se le ocurrió basarse en ella para realizar una película. Se empezó el proyecto en el año 1968 y se terminó en 1969.

“El film sería un documental basado en la filosofía náhuatl, la cual se representaría a través de mi obra pictórica de la cual hice varios cuadros, especialmente para la película, y otros se tomaron de lo que había expuesto en Artes Plásticas. Me decía el ingeniero que a través de este film se iban a difundir los conocimientos del México Antiguo, inspirados y llevados a la pantalla del libro de Estanislao Ramírez *Fundamentos de la filosofía náhuatl*, que llegaron a nuestra época gracias a la transmisión oral de generación en generación y él tuvo a bien dejarlos escritos para evitar que se perdieran o deformaran. [...] Pero al fin de cuentas el ingeniero Pardiñas hizo lo que quiso, me convenció de que pintara unas como esferas, que según él eran los planetas y las galaxias, también otros cuadros que reflejaban las convicciones esotéricas y paranormales que ya empezaban a posesionarse de su pensamiento; el guión original lo transformó por completo para realizar una idea muy personal de él; sin embargo respetamos su trabajo y además ni nos dimos cuenta de lo que estaba haciendo, porque él tenía una función fundamental en la elaboración de la película y prácticamente la hacía de todo, no traía ayudantes, ya que era muy celoso de su trabajo y no le gustaba compartir sus conocimientos y mucho menos decir qué estaba haciendo. Cuando nos enseñó el resultado de todo lo que había hecho, o sea la película terminada, todos quedamos desilusionados, pues aparte de que no se le entendía, jamás

supimos qué fue lo que quiso decir, pero lo que sí es cierto es que fue algo totalmente diferente al proyecto que habíamos planteado.”⁹⁶

El grupo que patrocinó y ayudó a Pardiñas a la realización de esta película estaba conformado por Jorge Navarro, Virgilio Valladares Aldeco, Gustavo Curiel y Francisco Franco, quien aportó tres mil pesos, de aquellos tiempos, que se había sacado en una rifa.

Según cuenta Antonel Moldovan:

“Como los recursos escaseaban, se le ocurrió al ingeniero Pardiñas hacer la película en material reversible de 16mm y editarla en cámara, lo que es muy difícil porque no se ve cómo quedó la cinta que se está imprimiendo; es como hacerlo a ciegas, porque si tienes una toma en la Minerva, por ejemplo, vas y la haces, y luego, de acuerdo al guión, siguen unos planos en el Parián en Tlaquepaque, pues te trasladas hasta allá y filmas en el orden que está en el guión y si sigue otra toma en la Minerva, te regresas a hacerla y así sucesivamente, te trasladas de locación en locación y vas imprimiendo el celuloide con la esperanza de que las tomas hayan quedado bien; pues resulta que no has visto ninguna y desconoces lo que has filmado, aparte de que hacerlo de esta forma es mucho más tardado y complicado que teniendo una moviola, pero como el ‘Inge’ carecía de ella y no podía conseguirla, no tuvo otra alternativa que hacerla de esta forma.”⁹⁷

Pero de alguna manera el film se terminó. En lo referente a las imágenes estaba muy bien hecho, con gran resolución y nitidez de las mismas, cautivantes, expresivas, creativas y de calidad, lo mismo que la edición, por lo que no hay crítica al respecto, máxime con el grado de dificultad con que se produjo, con lo que dio una muestra del talento que poseía, talento que, al fin, fue muy poco explotado. En relación con el sonido, Pardiñas lo hizo sobre una cinta magnética, utilizando música previamente grabada de discos (acetatos), y un texto que escribió y que decía con una calidad deplorable, ya que de esto no tenía conocimientos, talento ni práctica y todo por evitar pagarle a un locutor profesional. Con una duración aproximada a los 45 minutos, se exhibió en pocas ocasiones en esta ciudad de Guadalajara y una vez en Lagos de Moreno, y en cada ocasión sincronizaba al tanteo el sonido, que estaba en una cinta

⁹⁶ Entrevista con Jorge Navarro, 25 de mayo 2009.

⁹⁷ Entrevista con Antonel Moldovan, 14 de junio de 2009.

magnética, y lo reproducía en una grabadora, rogando que más o menos se compaginara con las imágenes. El público que tuvo la oportunidad de verla salía completamente desconcertado, ya que no comprendía absolutamente nada de lo que Pardiñas había querido expresar. La película era compleja, incoherente, fuera de lo común, complicada, incomprensible, y sólo él supo qué fue lo que quiso decir al transformar todo el guión original del documental, acerca de la filosofía de los habitantes del México antiguo, en algo que en el mejor de los casos podría llamarse experimental, que aburrió a los espectadores y desilusionó a los productores.

5.2.4 Otras actividades relacionadas con la producción cinematográfica

A mediados de la década de 1960 Pardiñas entregó un guión de su autoría (hizo varios guiones) al sacerdote dominico Gabriel Beltrán, quien incluso impartía clases en el ITESO y en la UNIVA, texto sobre Fray Antonio Alcalde, que trataba de un documental sobre este ilustre personaje; incluso Pardiñas llegó a asesorarlo y prestarle algo de equipo, y desde luego el “Inge” sería el cinefotógrafo y editor del filme. Lamentablemente el proyecto nunca llegó a cristalizarse por falta de recursos y problemas internos dentro del equipo de producción; se hicieron algunas tomas pero la película nunca se completó, y del poco material que se imprimió en celuloide se ignora su paradero.

“El escritor Augusto Orea Marín, le propuso que realizara una película basada en un cuento de su autoría llamado ‘Ella’, donde el personaje central era la muerte, a lo que aceptó encantado. Orea Marín escribió el guión literario, el que Pardiñas convirtió en técnico para hacer el plan de producción, la cual correría y corrió a cargo del escritor anteriormente mencionado, se buscaron actores, locaciones, se hicieron esbozos de escenografía dibujados por el maestro Jorge Navarro, etc., y ya teniendo todo esto se le entregaron los materiales y parte de los recursos económicos que se necesitarían para que empezara a rodar el film, pero ¡oh sorpresa!, Pardiñas se hizo ojo de hormiga y desapareció con todo, y en un buen tiempo no lo pudieron localizar, luego dijo que había tenido unas urgencias y tuvo que utilizar el dinero en eso, pero en cuanto tuviera lo reembolsaría; sin embargo nunca lo hizo, nunca concretó nada y mucho menos mostró algún material filmado.”⁹⁸

⁹⁸ Entrevista a Jorge Navarro, 25 de mayo de 2009.

En el sexenio (1971-1977) el Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco estaba en plena efervescencia presentando bastantes eventos artísticos de todo tipo, desde artistas de renombre internacional hasta promoviendo a los creadores locales, abarcando todas las manifestaciones artísticas en su conjunto, y filmando un gran número de ellas...En estas circunstancias se pidió a Pardiñas que ayudara filmando algunos eventos, ya que pertenecía a la mencionada institución; aceptó y su primer trabajo fue imprimir en celuloide un concierto de la sinfónica; lo hizo bien, con una vieja cámara Bolex de torreta, incluso agregó algunos detalles, como el pórtico del teatro Degollado iluminado, al igual que las fuentes alumbradas del jardín de la plaza Liberación, con lo que inició su trabajo, lo que daba muestras de su creatividad. Posteriormente filmó otros eventos, no muchos porque los hacía a regañadientes.

Antonel Moldovan, cuando Pardiñas ya estaba entrado en años, vino a darle un hálito de vida, una razón para seguir existiendo, y es que fue una gran inyección de vida que hasta lo rejuveneció, sus ganas y deseos de vivir renacieron, se fortaleció mucho y quiso salir adelante, y sus sueños volvieron a tomar forma: lo invitó a ser el director honorífico de fotografía y asesor activo de la filmación del cortometraje *Charlotte*, de su autoría, a rodar en Chihuahua.

“En ese estado norteño, el ingeniero Pardiñas irradiaba, emanaba una alegría y una felicidad extraordinaria, que nadie le conocía, estaba muy contento de volver al medio que era su vida de estar en contacto nuevamente con equipos de filmación, tocar los aparatos, sentirse parte de un proyecto creativo y técnico de elaborar una película, emitir sus opiniones al respecto; su cara era la de un hombre feliz que a pesar de sus setenta y tantos años quería colaborar en todo lo posible, le volvió a llegar la fortaleza, se veía rejuvenecido y yo muy satisfecho porque le ofrecí por unos diez días un sueño, una micro realización de estar en una filmación, un anhelo de vivir. [...] Pero también trabajó en cosas que no le parecieron, ya que nos hacían falta personas que fungieran como extras en un vagón-bar ambientado con atmósfera de los años cuarenta; le propuse que nos ayudara participando como tal, lo que lo enojó muchísimo pues sentía que lo denigraban, tengo que reconocer que era una persona burguesa, muy caprichosa, muy soberbia, pero al fin de cuentas por nuestra amistad aceptó.”⁹⁹

⁹⁹ Entrevista a Antonel Moldovan, 14 de junio de 2009.

Ya “encarrerado” como director honorífico de fotografía y asesor del cortometraje *Charlotte*, se transfiguró en aquel hombre que hacía de todo cuando era amo y señor en una película, y esos sentimientos, emociones y actitudes le empezaron a fluir y ya no se limitaba a dar solamente sugerencias sobre algún tópico, sino que empezó a intervenir no sólo en la cuestión fotográfica, y hasta en la dirección general del film, a tal grado que Antonel le tuvo que gritar para ponerlo en paz.

En el año 2003 apareció el letrero “Fin” en la película de la vida del Ingeniero Roberto Pardiñas.

5.3 Fernando López Ochoa

A mediados de los años sesenta, López Ochoa logro materializar su mayor ilusión: “Conseguí reunir el suficiente capital para darme el gusto de mi vida, que siempre había deseado: tener mi propia cámara de cine. Era una de 8 milímetros pero para mí era lo que requería, no necesitaba más, así que me puse a usarla como loco, ya que esto era la pasión de mi vida y registraba todo lo que se me ponía enfrente: desde eventos familiares o deportivos, algunos ensayos experimentales, muchachas bonitas que nada mas fotografiábamos para entretenernos y conservarlas; yo hice muchas películas en una Guadalajara que en esas épocas percibía culturalmente paupérrima, pero la gran mayoría eran intrascendentes y sin sonido, por lo que las que considero de mi producción. Las verdaderamente importantes son *La Aventura* y *La desconocida*, las que hice en Súper 8 y el documental sobre la visita que hizo Salvador Allende a la Universidad de Guadalajara”.¹⁰⁰

5.3.1 Salvador Allende en la Universidad de Guadalajara

Esta puede considerarse la primera película estructurada que realizó López Ochoa. Recurriendo al formato documental, aprovechó la visita que en 1972 hizo el mandatario chileno a la Universidad de Guadalajara, intuyendo que se trataba de un acto sumamente relevante que no debía pasar inadvertido. Por lo que armado de su cámara de 8 milímetros se dedicó a registrar los pormenores de la estancia y el discurso del presidente chileno, rodando gran cantidad de material, que posteriormente

¹⁰⁰ Entrevista con Fernando López Ochoa, 4 de noviembre de 2004.

editó, dándole sentido y estructura a su película, que constituye un archivo histórico de gran valor, y la que Patricio Guzmán, muchos años después, le quiso comprar en una buena cantidad de dinero, pero López Ochoa terminó regalándole una copia en video.

5.3.2 *La aventura*

“Esta cinta era un viejo proyecto cinematográfico -dice Fer de *La Aventura*--, cuyo guión tenía muchos años en el arcón de los recuerdos o entre las cosas por hacer y en ese entonces se me presentó la oportunidad de llevarlo a cabo”.¹⁰¹, La revista *Ocho Milímetros* hace un comentario al respecto del cual transcribo lo más relevante que dice de dicha película:

Un hombre va, como lo ha hecho por años al cementerio, lleva unas flores que deposita como lo ha hecho por años en la tumba de su esposa; su actitud es mecánica, fría, desesperante. El cementerio (El Panteón de Belén o de Santa Paula, como quieran decirle) está solo, abandonado, parece ser que todo mundo ha olvidado a sus muertos. El hombre es joven sin duda, pero dominado por la amarga experiencia del adiós de la que se ha ido, es nostálgico y triste. En una de sus visitas mientras recorre el solitario panteón, descubre a lo lejos la obscura figura de una joven enlutada sentada sobre una tumba. Hay una conmoción profunda y parece renacer su deseo de vivir, pero lo atan los recuerdos, las inhibiciones y esa confusa inquietud que produce lo desconocido. La muchacha es joven también, viuda y bonita; con la obsesiva opresión de la ausencia parece haber perdido interés en el mundo circundante. Hay un romance inseguro, tímido, que florece al final, mostrando que el amor como elemento vital vivirá siempre, aunque los seres tengan el humano deber de morir.¹⁰²

Si bien el argumento no es nada novedoso ni trascendente ni original, su singularidad estriba precisamente en la realización, pues los actores expresan sus emociones únicamente con los pies, nunca salen de cuerpo completo ni se les ve el rostro. Retomemos la revista *Ocho Milímetros*:

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Revista *Ocho milímetros*. Ed. Ayuntamiento de Guadalajara: Guadalajara, agosto, 1973.

Los actores deberían limitarse a actuar únicamente con los pies, es decir la cámara fotografiaría a los actores de la cintura para abajo. Había una razón, no quería que los rostros se vieran en la pantalla para despersonalizarlos y convertirlos en la película nada mas en un hombre y una mujer, todos los hombres y las mujeres del mundo en un drama eterno, que se repite desde la creación: la búsqueda al impulso del amor, la negación de la soledad, la muerte de la amargura.

103

5.3.3 *La desconocida*

El guion de esta película estuvo basado en un poema que el mismo López Ochoa escribió, aludiendo a los fantasmas que constantemente lo han perseguido y han sido el eje de su creación: el amor, la soledad, la muerte. La trama es de lo más sencilla: un escritor ya muy enfermo plasmando sus últimas líneas en papel, que son precisamente el poema que evoca la incertidumbre del mas allá en la presencia de una mujer joven, bella, con mucha gracia, muy atractiva, vestida con una túnica semitransparente que permite apreciar sus bien delineadas formas, y que viene a encontrarse con él en una vieja casona y a la que ve en el jardín de la misma a través de una ventana enrejada, que simboliza el deseo de seguir habitando en este planeta.

5.4 Alejandro González Gortázar

Proveniente de los cineclubes, a los que llegó por ser un enamorado del cine, de formación autodidacta y con mucho talento, ideas frescas e innovadoras sobre todo en el aspecto formal, Alejandro González Gortázar escuchó "el canto de las sirenas" y acometió la realización de películas.

5.4.1 *Tally*

Comenta Alejandro sobre una de sus obras, *Tally*:

"En ese tiempo estaba yo muy clavado en el cine y me moría de ganas de realizar una película y leí este cuento [de Bradbury] que me pareció poético, muy cinematográfico y sumamente accesible: pocos personajes, locaciones con una producción modesta, y luego imaginé ciertas

¹⁰³ *Idem.*

escenas, por lo que me decidí a filmarlo, ya que mis recursos eran limitados y estaba al alcance de mi presupuesto. “¹⁰⁴

La película se escenificaba en uno de los grandes lagos de Estados Unidos, pero aquí en México ni el de Chapala se compara con ellos, ni tiene la ambientación que se requería para el film, por lo que se decidió trasladar la locación al mar, con mayor exactitud a Manzanillo, Colima.

En esa época las películas se realizaban “con la uñas”, como era el caso de Guadalajara, y en general de todos los cineastas independientes que utilizaban estos formatos, por lo que es normal que estuviera rodeada de múltiples peripecias en su rodaje.

Para empezar, el equipo era prestado y el dueño, que era Daniel Vázquez Aguilar, tenía que ser el cinematógrafo; después Alejandro consiguió otro equipo prestado, de Eugenio Arias Buenrostro, con la condición que únicamente lo manipulara Ignacio Dávila Alanís, debido a que no se podía filmar de corrido; así, como toda la gente involucrada en el film lo hacía de favor, no cobraban un centavo, se rodaba cuando podían. Y además, como he dicho arriba, el mentado equipo consistía en unas viejas cámaras de cuerda, marca Bolex, cuyas tomas duraban como máximo cincuenta segundos y no se podían hacer secuencias largas, un tripié y un exposímetro. Del resto del equipo cinematográfico mínimo requerido, como una Nagra para grabar sonido sincrónico, equipo de iluminación y demás accesorios, Ni pensarlo, porque simple y sencillamente en Guadalajara nadie los poseía y no se podían pedir prestados, había que rentarlos en ciudad de México (con empresas que no hacían nada por amor al arte).

También hay que decir que el sonido se grababa en alguna de las pocas radiodifusoras que tenía el equipo necesario. En el caso de esta película se hizo en una céntrica. La película se proyectaba en un muro, y los músicos, después de verla varias veces, trataban de sincronizar la música con la imagen, lo que llevaba a interminables repeticiones, hasta que quedaba lo mejor posible. Lo mismo ocurría con los diálogos y las narraciones en *off*. El proceso era muy tardado y agotador, llevaba varios días para

¹⁰⁴ Entrevista con Alejandro González Gortázar, 14 de octubre de 2011.

tener un resultado más o menos aceptable, pero dadas nuestras condiciones de pobreza, tanto económica como de equipo, era la mejor y única opción que se tenía.

Este tipo de películas estaba lleno de situaciones imprevistas, en gran medida porque no se pueden controlar los elementos de la naturaleza, y en este film, en que Alejandro pedía al lanchero, que supuestamente traía el cadáver de Tally, que se acercara donde estaban reventando las olas, aquel se resistía diciéndole que era peligroso; pero el cineasta se impuso, y cuando estaba ya dentro de la “reventazón”, una ola lo agarra y le voltea el bote, con lo que perdió el motor y yéndose hasta el fondo del mar; hubo que pagárselo, algo que no estaba previsto, lo que recortó los de por sí ya exiguos gastos de producción. La escena no se pudo hacer como se pensaba y se tuvo que recortar sólo con el lanchero, con el cadáver en sus brazos, en la playa y no en la lancha, en el mar, como estaba escrito en el guion.

Otra de las situaciones curiosas que incluso se llegan a dar en las películas del cine industrial, es que el director, en su afán por conseguir actuaciones verosímiles, dice a los actores que hagan ciertos ejercicios; en este caso, Alejandro obligaba al entonces adolescente José Trinidad *Trino* Padilla, futuro Rector General de la Universidad de Guadalajara además de Diputado Federal y local, a correr en la playa hasta que quedaba exhausto y ya en esa situación filmaba la escena para obtener la reacción que pretendía: la melancolía del personaje.

“Fue la primera película que realicé y obviamente no quedé satisfecho del resultado final, no logré lo que me había propuesto, en gran parte debido a todos los inconvenientes inesperados que surgieron durante la filmación, ya que tuve que parchar, hacer tomas de relleno para substituir aquellas que por cualquier razón ajena a mí no pude plasmar en el celuloide. Tuve que tomar gaviotas, olas de mar, etcétera. Para tratar de darle una continuidad narrativa. Pero no todo es negativo, este es el precio que se paga por el derecho de piso, ya que con esta experiencia aprendí muchísimo y la disfrute enormemente, es una sensación que sólo viviéndola la puedes explicar, Las secuencias donde sólo hay música e imagen son las que más rescato y me parecen mejores. También tuve momentos muy angustiantes viendo como se me estaba acabando el dinero y la película no se terminaba, incluso llegué a pensar firmemente que este era un proyecto más de cinematografía que quedaría inconcluso. El presupuesto que tenía era de 32,000 pesos y

sólo al lanchero que le tuve que reponer el motor fuera de borda que se fue al fondo del mar, fueron por este concepto cinco mil pesos, cantidad que no tenía contemplada.”¹⁰⁵

Otra situación fue que asustaron a Alejandro por aquello de los derechos de autor, diciéndole que si no los tenía lo podían demandar, por lo que por medio de una interpósita persona consiguió contactar a Ray Bradbury y le pidió su autorización para que pudiese llevar a la pantalla su cuento “El lago”, no obstante el filme ya había sido realizado. Este le dijo que quería verlo y concertaron una cita en Los Ángeles, California.

Cuando llega a la aduana le dicen que el filme sería consignado, pero Alejandro logró convencerlos de que lo dejaran ingresar con su material filmico. Bradbury lo recibió de una forma espléndida, le ofreció una exquisita cena y le hizo muy buenos comentarios sobre el film. Le dijo que le habían gustado las actuaciones, sobre todo la del niño, las locaciones, la narración filmica y que había captado extraordinariamente la poesía que había en el cuento. Dice Alejandro al respecto:

“Me pidió el libro del cual yo había sacado el cuento cuyo título era ‘El lago’, de Ray Bradbury, y otros cuentos” (los otros cuentos no eran de él y eran malísimos) y constató que era una edición pirata. Con pesar se lo entregué porque había hecho en él muchas anotaciones para la película. Posteriormente leí la versión autorizada y la traducción era muy inferior en calidad a la pirata, que carecía de la poesía que aquella tenía. También me pidió una copia de la película, que se la envié posteriormente ya que en ese momento únicamente poseía la que le mostré.”¹⁰⁶

Alejandro quiso hacer una copia en inglés para presentarla en otros festivales alrededor del mundo, y Nick Shepard, a la sazón director del Instituto Anglo-Mexicano le tradujo el texto e iba a ser el narrador, pero los recursos se habían agotado y todo quedó en proyecto. La película se exhibió en forma privada en varias ocasiones y ante distinto público, una de ellas a Emilio García Riera, quien hizo un comentario elogioso y afirmó que le había gustado, fichándola en su *Historia documental del cine mexicano*.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

También en el Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje fue muy bien recibida, aunque se nota inmediatamente que es ópera prima. Cuando uno se presenta en un festival de esta importancia (que en esos tiempos era uno de los cuatro más reconocidos del mundo y el único en América): “Uno espera que algo suceda, que se aparezca un Lorenzo de Médicis que sea tu mecenas, pero nunca apareció nadie y no pasó nada, salen dos o tres notitas en los periódicos que dicen se exhibió tal o cual película y se trata de esto”.¹⁰⁷

Comenta Alejandro con un dejo de tristeza. Como quería seguir con sus estudios cinematográficos se inscribió en The London Film School, donde la exhibió a sus compañeros y maestros, quienes después de apreciarla le dijeron que para qué quería estudiar cine si ya sabía hacerlo... al mes siguiente se cambió a Artes Plásticas.

5.4.2 Rostros

Acerca de *Rostros*, la intención de Alejandro era mostrar lo efímero y superficial de la belleza: “Como te ves me vi, como me ves te verás”, reza un conocido refrán popular de la sabiduría mexicana. Dice al respecto del filme:

“Yo tenía que hacer un *story board* que me pedían como examen de admisión para ingresar a The London Film School y realicé este que después se convertiría en película; ese fue el motivo principal por el cual hice este trabajo; por supuesto que se cumplió el propósito, pero el del requisito de admisión, pues me admitieron sin ninguna dificultad en la escuela de cine, y ya teniéndolo no me costó ningún trabajo realizar la película, ya que los gastos de producción se limitaban a tres rollos de película virgen y el costo del revelado.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

La película se filmó en dos tardes en la casa de Alejandro sin ninguna complicación, ya que no requería nada de producción. La idea del guion se materializó en varias pláticas de café entre él y Francisco Urzúa, para llegar a la conclusión de la forma en que iban a contrastar los rostros de hermosas mujeres con los glúteos de un viejito, transmitir el mensaje de lo efímero de la belleza.

La película se exhibió varias veces en privado y al público en una muestra nacional de cine independiente que tuvo lugar en el Centro de la Amistad Internacional, con buena aceptación, e incluso Sergio García, entonces el principal promotor y realizador de este tipo de films en la República Mexicana, le dijo que le había gustado, que le parecía que ese tipo de experimentos cinematográficos era compatible con lo que debía ser ese tipo de cine que en esa época se llamaba *underground*, y se ofreció a exhibirla por todo el país bajo el sistema que tenía de dar a conocer este material a las audiencias potenciales, ofrecimiento que lamentablemente no se concretó.

5.4.3 Praxis

Otra de las obras de Gonzalez Gortázar fue *Praxis*, que versaba sobre un grupo musical:

“...un conjunto musical muy especial, ya que tenían estudios académicos al respecto, preparación y experiencia, dándole una identidad propia a sus creaciones cantando en español (cuando todos lo hacían en inglés), que se podría catalogar como Rock, pero ellos experimentaban con ciertos sonidos e instrumentos, en algunos casos cercanos a los que la gente podría considerar como culteranos y los incorporaba a sus melodías, lo que diferenciaba en gran medida su música a la de otros grupos. Además contaban con un mecenas de nombre Ernesto Magaña que les quitaba todas las preocupaciones económicas para que se pudieran dedicar completamente a la creación artística.”¹⁰⁹

Las canciones y la música eran originales. La idea del film era captar un proceso creativo, de la idea de filmar los ensayos, porque es ahí donde tal proceso se da, que desemboca en la canción terminada en el concierto, en este caso, y en otros en la sala

¹⁰⁹ *Idem.*

de grabación. Y no cabe duda que este film era un apoyo audiovisual para un grupo de jóvenes soñadores.

En este tipo de películas, pertenecientes al género documental, se filman muchas cosas al azar, que no estaban previstas; simplemente hay un acontecimiento interesante y se filma, no se sabe si se va a usar o no, lo importante es filmarlo, por eso se gastan cientos de metros de celuloide en registrar todo aquello que parece interesante o podría utilizarse en el film, y ya en la edición se clasifica todo el material que se tiene, desechando la mayor parte, lo cual da mucha pesadumbre cortar porque son tomas buenas, magníficas, pero simplemente no caben en la historia que se está narrando.

Cuenta Alejandro, por ejemplo, que cuando estaban filmando en el bosque de La Primavera apareció por ahí una tarántula, y un “chalán”, de los que cargaba el equipo, la agarró y se la puso en los brazos, mientras todos los demás corrían espantados; (obviamente) se hizo un *close-up* al peludo animal, que se usó en la película sin estar en el guion. También se filmó la última casa afrancesada tapatía, ubicada en las esquinas de Chapultepec y Vallarta:

“La filmamos porque íbamos pasando por ahí, teniendo una conversación en el automóvil y de pronto vimos cómo apareció y se nos hizo interesante filmarla; posteriormente la derribaron pero ahí quedó la toma de la finca de gran valor arquitectónico construida hace muchos años”.¹¹⁰

Esta película transmite el mensaje de la creación dentro de la creación y se anticipa al video clip, sólo que por su duración se clasifica en el género documental.

5.4.4 *La de Nacho Aldapa*

Aunque Alejandro no les da mayor relevancia (pero sí la tienen), aduciendo que las filmó en un día e hizo todo sin planear mayor cosa, además de que fueron peticiones y que las elaboró en el género documental, creo deben aparecer aquí censadas.

¹¹⁰ *Idem.*

Un pintor tapatío radicado en Guadalajara, amigo de Alejandro realizaría una exposición de su obra plástica y solicitó a Alejandro filmara la misma; el resultado fue *La de Nacho Aldapa*. "Llegué a su estudio por la mañana sin saber lo que iba a hacer, me dijo qué obras iba a exponer y las filmé de la manera que juzgué más conveniente para armar la película." ¹¹¹

Fue un film de muchos efectos con cámaras rápidas, cámaras lentas, un empleo de cortes rápidos, mucha música, poco diálogo, para que el espectador asimilara, comprendiera y apreciara la obra de Aldapa: "Fue como tratar de meterme dentro de él al verlo trabajar e imbuirme de su espíritu creativo dentro de la plástica, para que mi cámara pudiera transmitir su mensaje; era como hacer arte dentro del arte".¹¹²

La película fue realizada en formato súper 8, en color, con una duración de siete minutos y los rollos fueron pagados por Nacho, así como otros costos de producción.

5.4.5 *La hermana agua*

"La hermana agua" es una fuente ubicada en avenida López Mateos esquina con avenida de Las Rosas, en Guadalajara, diseño y proyecto de su hermano Fernando. El monumento es bonito, de corte contemporáneo y para ir teniendo un muestrario de sus obras Fernando le pidió a su hermano realizara un film al respecto. Este accedió, llegó a la fuente, la revisó por todos lados y se puso a filmar: una tarde le bastó para su realización. El film muestra al monumento hasta en su más mínimo detalle, con un constante fluir del agua que brota por diversos puntos de la edificación y con unos niños que juegan con ella, para que no nos olvidemos de nuestra relación con el vital líquido, al que hay que tratar como a un hermano que se ama. La cámara se acerca, se aleja, gira en torno del monumento, lo recorre, y nos transmite el sentir de lo que es el agua;

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

la banda sonora es una música melancólica de flautas que realza las imágenes. De nuevo estamos ante un film de los que Alejandro gusta realizar, el arte dentro del arte.

La película dura alrededor de cinco minutos y está realizada en color, en formato de Súper 8, González Gortázar se ocupó de todo: dirección, fotografía, edición, producción, etcétera.

5.4.6 Otros divertimentos

Y no fueron estas las únicas filmaciones de Alejandro. Aprovechando que daba clases, salía con sus alumnos a filmar lo que se les ocurría y como se les ocurría, sin idea de lo que iban a hacer y sobre la marcha iban construyendo los filmes, que nunca se editaron ni mucho menos terminaron; fueron cientos de metros de celuloide, divertimentos los consideraba, sin embargo, alguna historia han de contar, además de ser un testimonio de la época.

Alejandro también filmó conciertos de rock de varios grupos importantes de la época, pero como con esas cámaras no tenía opción de grabar la música, el sonido siempre había que agregárselo después, en una pequeña cintilla magnética que se pegaba en un extremo de la película. Las imágenes eran de mucha calidad. Le llegaron a proponer que las editara y agregara la música de aquellos grupos, al fin de cuentas estaba disponible en discos, y sin lugar a dudas sería una buena película, pero nunca lo hizo.

5.4.7 El final

Con el paso del tiempo y el advenimiento del video Alejandro volvió a realizar, después de muchos años, algunos trabajos de carácter documental en este “nuevo” formato, sólo para recordar a aquel "amor de su vida" que lo abandonó; como comenta:

Yo no dejé al cine, el cine me dejó a mí. Me di cuenta que realizarlo es muy costoso y no tenía el dinero para hacerlo; además nunca supe cómo meterme a la industria cinematográfica y me

dediqué a crear cosas que estuvieran a mi alcance, como la pintura, para la cual sólo necesito un lápiz y un papel. ¹¹³

5.5 Héctor Casillas

5.5.1 ¿Qué pasó con Juan García?

Héctor siempre sintió gran atracción por el medio artístico, lo que lo llevó a tener una considerable colección de autógrafos de los artistas más renombrados de la época. Adquirió su primera cámara de cine a los 14 años, una japonesa de 8 milímetros, la cual le servía de excusa para colarse como periodista en eventos de importancia, y que a la larga constituyen un valioso archivo de imágenes en movimiento de la vida de la ciudad y sus principales acontecimientos en la década de 1960, y esto despertó su interés por realizar una película de ficción e ingresó al Taller de Cine del Centro de la Amistad Internacional, donde pudo hacer realidad sus ilusiones. Dice Héctor de su film *¿Qué pasó con Juan García?*:

“El haber leído el artículo de *Selecciones* fue algo muy motivante y fue un detonante de que me volviera el interés por contar una historia a través del cine, ya que el tema me pareció muy interesante y pensé que debía darse a conocer a más gente, ya que habla de las personas solitarias, que de alguna forma buscan tener un mayor contacto con sus congéneres, tener más relaciones y hacer amistades, para tener con quién contar en la vida, lo cual a veces se logra y a veces no. Es una historia triste.”¹¹⁴

La sencillez de la narración y la facilidad de producción, que no requería gran cosa, donde lo más complicado y más costoso eran la cámara, el tripie y los rollos, animó a Héctor a realizar su ópera prima, al alcance de sus medios de producción porque lo más difícil de obtener ya lo poseía y sólo le restaba encontrar un buen actor que interpretara al personaje central del film, además que le daba la oportunidad de

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Entrevista con Héctor Casillas, 26 de julio de 2011.

familiarizarse con el lenguaje y la técnica cinematográficas, lo que siempre había anhelado.

“La persona que interpretó a Juan García fue un actor teatral de la ciudad con mucha experiencia, el señor Francisco Águila, quien era muy dedicado a su trabajo, muy profesional, siempre llevaba su estuche de maquillaje y el vestuario que le pedía. Todos mis respetos y reconocimientos para él, ya que además me dio las bases de cómo dirigir actores.” ¹¹⁵

Héctor logro sus expectativas, ya que la historia, plasmada en celuloide, fluía bastante bien, pese a tener las anomalías de cualquier persona al realizar su primera película, sobre todo en condiciones tan precarias. Una voz de aliento para continuar haciendo películas fue la satisfacción de su trabajo y la consciencia de que podía expresarse a través de la cinematografía, pues ya dominaba su lenguaje y técnica.

El film tuvo una exhibición más bien reducida: sólo en Guadalajara, en el Centro de la Amistad Internacional, la Casa de la Cultura Jalisciense y otros sitios de tono cultural, pero propiciaba el debate entre el público al final de la función.

5.5.2 *Natahoyo (en el cruce de dos caminos)*

Comenta Héctor de *Natahoyo*:

“Quede muy entusiasmado con el resultado de mi primera película al constatar que sí podía dominar el lenguaje y la técnica cinematográfica, poder expresarme a través de él, así como comunicar los mensajes que deseaba, lo que acrecentó mi pasión por el séptimo arte, y decidí seguir realizando películas, pero quería incursionar en otra temática y género diferente, y en esta ocasión opté por hacer algo campirano (lo más alejado a la vida que llevaba en la ciudad) con una historia que sucede a menudo entre la gente de campo, debido a la soledad en que habitan, al vivir aislados y alejados de la llamada civilización.” ¹¹⁶

Y cumplió sus propósitos, al mejorar notablemente el manejo del lenguaje y la técnica cinematográficas, y quedando la historia mejor estructurada que en su película anterior, con una fotografía de mejor resolución, ya que plasmó las imágenes en súper

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

8 mm, además de que mejoró en la producción, al contar con el apoyo y la ayuda de los miembros del Taller de Cine del Centro de la Amistad Internacional.

“Me sentí más seguro en el manejo de actores, ya que todos eran profesionales del teatro local, y el problema que tuve con ellos es que tendían a exagerar sus movimientos como lo hacían en los escenarios, pero para el cine eso era sobreactuación y tenía que estar constantemente atemperándolos, diciéndoles que eso se veía muy mal en pantalla, repitiendo escenas hasta lograr que actuaran con naturalidad. El que me ayudó mucho en este aspecto fue David G. Zumaya, quien era el más experimentado, debido a que ya había participado en algunas películas con anterioridad.” ¹¹⁷

Esta película tuvo más difusión que la anterior, pues estaba mejor elaborada, además que se conformaban programas con películas de los miembros del Taller de Cine, había más lugares donde proyectar...y es que era novedoso lo que se estaba haciendo y despertó el interés, se quería saber al respecto, conocer a los cineastas. En las funciones invariablemente felicitaban a los realizadores, el público hacía preguntas, tanto de cuestión técnica como de contenido, la dificultad de producirla...

5.5.3 *Juventud, vida o muerte*

Película completamente diferente a las anteriores, en *Juventud...* se notan los avances que Casillas ha ido logrando en la estructura narrativa y en el manejo del lenguaje y la técnica cinematográficas, además de que ya utiliza la banda sonora con buenos resultados, en la cual explora otras formas de contar historias sirviéndose del género documental, prescindir de actores y utilizar únicamente imágenes de archivo, tanto fijas como en movimiento, lo cual demuestra su interés por los diversos géneros, abarcar todo el espectro que ofrece la cinematografía para expresarse, este caso con los efectos ópticos, la musicalización y el sonido, algo que no había hecho aquí, y con buenos resultados.

Otro aspecto interesante de esta producción es que con su ingenio logró resolver el problema que representaba filmar los materiales de imágenes en movimiento que

¹¹⁷ *Idem.*

había recopilado (recuérdese que estas películas se hacían “con las uñas”), un material fotográfico que había revelado en la empresa en que trabajaba en ese entonces y obtuvo algo parecido al plástico, muy liviano, traslúcido, lechoso y con una textura un tanto rugosa, que le sirvió para manufacturar una pantalla que le permitía proyectar la película sobre ella y filmar del otro lado, obteniendo magníficos resultados.

“Esta película me encanto como quedó y llenó mis expectativas del género en que me adentré, así como la técnica que usé, las cuales eran nuevas para mí, además de que utilicé la banda sonora por primera vez, que era una cintilla magnética que se le adhería al celuloide por el lado que no tenía perforaciones y sobre ella se grababan los sonidos que uno quería, usando un tipo de proyector que podía grabar y reproducir el sonido. En un principio me dio problemas para que me quedara bien la grabación del sonido, al ir familiarizándome con ella aprendí a utilizarla correctamente. La musicalización fue obra de Salvador Uribe y yo me limitaba a ir grabando lo que el escogía y a mí me gustaba. Al hacer esto me di cuenta que la música realza, y con mucho, las imágenes filmadas, que hacen que el sentido de la película sea mayor y llegue al público con más intensidad, con lo cual quedé convencido totalmente, que podía realizar cualquier tipo de películas sin ningún problema salvo los inherentes a la producción, es decir, altos costos, desde materiales hasta vestuarios, escenografías, mover actores y su salario en caso de que cobraran, ir a filmar a diferentes lugares lejos de Guadalajara que representaran viático, etcétera, pero afortunadamente en el tipo de películas que hacíamos no se daba esto.” ¹¹⁸

Al ser una película con sonido, se exhibió, además de los lugares de costumbre, en varias poblaciones del interior del estado y también fuera de la entidad, festivales de cine como el “Luis Buñuel”, que era el más importante y que en esa ocasión se celebró en Zacatecas y otras muestras fílmicas que se daban a lo largo y ancho del país, y siempre se escucharon buenos comentarios al respecto, máxime por el esfuerzo realizado.

5.5.4 Enigma compartido

En esta película intercala secuencias con *flashback* y *forward*; es una narración un tanto no lineal, pues se observan en la pantalla los recuerdos y la imaginación que

¹¹⁸ *Idem.*

producen estos en los personajes. Este film capta inmediatamente la atención del público, tanto por la forma de contar la historia como por la temática, en la que Héctor, como fue su costumbre, incursionaba en diferentes géneros y estructuras narrativas.

“Quería continuar haciendo cine al darme cuenta que no tenía ningún impedimento para lograrlo, y cada vez me salían mejor las películas. Me di cuenta de la convocatoria de un Festival de Cine Erótico que se llevaría a cabo en la UNAM, lo cual hizo que me decidiera a realizar una película con este tema para mandarla a dicho Festival, quedando como una de las diez mejores, incluso encabezando la lista de las 25 películas que se exhibieron, según la revista *Fotomundo* de octubre de 1974. Con la realización de esta película quedé muy satisfecho, alcanzando con creces los propósitos que me había fijado, como era: una mejor calidad en la manufactura de la misma, que obtuviera alguna distinción en el Festival, que fuera apreciada por el público y que tuviera una mayor difusión, lo cual logré sin ninguna dificultad. Como anécdota de este film es que la actriz de nombre Laura Dosal, mejor conocida como ‘La Española’ en la vida galante que tenía como ocupación, aceptó de muy buen agrado colaborar con nosotros haciendo el comentario de ‘que le agradó mucho el haber tenido la oportunidad de trabajar con jóvenes de mente sana’. A pesar de su oficio, nunca nos cobró un solo centavo y siempre fue muy puntual en las citas, siendo muy profesional en su trabajo como actriz.”¹¹⁹

La película se exhibió además en los lugares de costumbre de la zona metropolitana de Guadalajara, en el interior del estado, en otros festivales, muestras y, por ejemplo, el circuito de cine alternativo que manejaba Sergio García Michel a lo largo y ancho del país. El film fue muy bien recibido por el público y lo aplaudía, aunque no faltaron “las buenas conciencias” que llegaron a escandalizarse.

5.5.5 *La siesta del martes (inconclusa)*

La película no se terminó porque en el trayecto en el ferrocarril, en el vagón de segunda clase que servía como locación, hacía mucho calor y obviamente carecía de aire acondicionado; se levantó la ventanilla para refrescar el ambiente, pero olvidaron poner los pasadores. La vibración del tren hizo que esta se viniera abajo, fracturándole el dedo a una niña. Hubo que esperar a que el tren se detuviera en la próxima estación, llevarla a un hospital, por lo que el rodaje se pospuso y el final nunca llegó.

¹¹⁹ *Idem.*

Se pretendía realizar el film en un solo día, ya que la empresa Ferrocarril del Pacífico les había facilitado, sólo para ellos, el vagón donde se filmaría, precisamente por un día, enganchado en el que hacía el recorrido regular al pueblo de Ameca; después de hacer engorrosos trámites burocráticos a fin de obtener el permiso para la realización de la película a bordo del ferrocarril, pasar por el mismo viacrucis para obtener otro día de filmación acabo por desanimarlos.

“Como yo quería que el film fuera en blanco y negro para darle más dramatismo y ambientación al tema, y dado que ese tipo de película no existía en el mercado ya que sólo había de color en el formato de 8 mm, aproveché que trabajaba en una industria fotográfica que manufacturaba película virgen, entonces aproveché las facilidades de laborar ahí, y les pedí a mis amigos que trabajaban en el departamento de producción de los celuloides emulsionados que la película de 16 mm, que si se elaboraba, me la perforaran en paso de 8. En este formato se tomaba la mitad de la película por un lado y ya que se terminaba se volteaba el carrete en un proceso medio complicado porque tenía que hacerse en completa obscuridad (hasta vendían unas bolsas negras de tela gruesa con un orificio a cada extremo que tenían un resorte, por donde se metían las manos y de manera táctil se volteaba el carrete), para terminar de imprimir con imágenes en movimiento todo el rollo. Luego lo llevaba de nueva cuenta a la fábrica para que me lo revelaran de cuates, y antes de ser cortado me sacaban el positivo, el cual ya que ahí no me lo podían cortar, inventé un sistema que consistía en una guía de madera con una anchura exacta de 16 mm, y al centro adapté una navaja. Así fue como haciéndolo con mucho cuidado, corté la película de 16 a 8 mm, y haciendo todo el proceso de forma manual.”¹²⁰

5.6 Eugenio Arias

A Eugenio Arias se le conoce más bien como promotor cinematográfico. Oriundo de Mazamitla, se vino a residir a Guadalajara mostrando interés y creatividad por la cuestión artística, específicamente por el cine. Estudió la carrera de letras, donde afloraron sus inclinaciones cinematográficas y las posibilidades reales de llevarlas a cabo. Ahí fue donde escribió su primer guion y organizó su primer cineclub, que lo ligaría gran parte de su vida a la exhibición cinematográfica, desde cineclubs hasta

¹²⁰ *Idem.*

salas comerciales. El que fuera uno de los principales promotores del cine "de arte" en Guadalajara y brillante alumno de la primera generación de alumnos del curso de guión del CIEC-UdeG, falleció en octubre de 2014.

5.6.1 *Acherontia*

La Guadalajara de la décadas de 1960 y principios de 1970 era una sociedad mojigata, represora y pueblerina; esta película es un reflejo fiel de las costumbres y "valores" de la época. Dice Eugenio:

"Los temas que yo quería llevar a la pantalla giraban en torno a la problemática de la sexualidad, pues vivíamos en una sociedad muy moralista y represiva y yo quería agredir al espectador mostrando ese erotismo que todos llevamos dentro y tenemos la necesidad de sacar".¹²¹

Se nota completamente en esta película la influencia de los directores europeos; con un ritmo lento y con el objeto de hacer una descripción minuciosa de los sujetos y los objetos, y de mostrar su interrelación, además de la carencia de diálogos y utilizando la banda sonora solamente con música y sonidos incidentales, la intención del filme se refuerza con las imágenes en movimiento:

"En la película mi intención era que dominara el aspecto visual y a través de él contar la historia, ya que el escenario de la casona antigua se prestaba para ello, además de las pinturas, el vestuario, la escenografía y todos los elementos que tuve a mi disposición. Todo confluía para ser un film muy plástico y bello visualmente."¹²²

La realización de esta película tuvo una duración de cinco fines de semana (en este tipo de filmes sólo se podía así, ya que la gente tenía otras actividades para ganarse el sustento) y todo el personal colaboró por amor al arte, nadie cobró un centavo y todos los gastos corrieron por cuenta de Eugenio.

¹²¹ Entrevista con Eugenio Arias Buenrostro, 19 de marzo de 2005.

¹²² *Idem*.

La película participó en el Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje, en la versión del 1972, y obtuvo una mención honorífica, lo que le valió ser invitada al Festival de Cortometraje de Oberhausen (el más importante del orbe en esos tiempos) al año siguiente. Además fue vista en funciones privadas y en otras muestras cinematográficas.

5.6.2 Otros intentos de Eugenio Arias

Si bien *Acherontia* fue la única película que realizó Eugenio, creo de justicia mencionar algunos de sus intentos. Cuando él estudiaba la licenciatura en letras, antes de filmar la película mencionada, basándose en un cuento de Peter Baice, "La sombra del cuerpo del cochero", Eugenio desarrolla la historia en una casona habitada por personajes con las más diversas problemáticas y alejados completamente de la sociedad (la casa está en el cerro), y el guión lo escribió en colaboración con el investigador y literato Ramón Gil Olivo, quien lo animaba a filmar la película.

"Era un proyecto demasiado ambicioso para hacer un largometraje, pero como yo tenía mucha ansiedad y todas las ganas de hacer cine, armamos un equipo de producción y nos fuimos a Mazamitla por dos semanas. Filmamos mucho, pero de todo el material sólo conseguí tener unos 15 minutos que podrían formar parte de la película. De mis actores recuerdo especialmente a uno que también me hacía la fotografía fija, teníamos todo el casting completamente formado, llevábamos actores de teatro porque había personajes muy especiales, gentes completamente amateurs, invité a personas de mi pueblo a participar y lo hicieron muy bien. Teníamos maquillista, vestuario y todo lo que necesitábamos." ¹²³

Pero los recursos sólo les ajustaron para dos semanas, y como era su primer película no supo medir sus alcances y volvió frustrado con mucho material impreso en celuloide, mas no el suficiente para armar una cinta. Todavía comentaba con nostalgia: "Es una historia muy bella y sigo guardando el guión con la esperanza de verlo alguna vez en una pantalla". ¹²⁴

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

La película se iba a realizar en el formato de súper 8 mm, y lamentablemente quedó trunca por la ambición del mismo proyecto y la falta de recursos para poder afrontarlo, y como dice Eugenio:

“Yo en esa época que era el 67, ni idea tenía de lo que era hacer una película, pero me sirvió mucho ese primer intento porque ya después de esa experiencia y transcurridos tres años nace *Acherontia* ya sin tantas ambiciones, siendo un proyecto más sencillo, más simple y que sí se logró.”¹²⁵

Después de esa realización acometió el proyecto de hacer un documental de los enfermos mentales internados en un centro de rehabilitación aquí en Guadalajara.

“Lo que yo quería narrar eran las vivencias y experiencias de todos esos seres humanos que se encuentran reclusos en ese tipo de hospitales; me llamaba mucho la atención su soledad, el espacio que habitaban, lo que yo mostraba en los espacios del encuadre de todas estas personas solas todo el tiempo, filmando sus vidas ahí adentro. Pienso que son imágenes muy plásticas, ya que me siento sumamente atraído por el aspecto visual y creo que estos escenarios se prestaban a ello.”¹²⁶

Terminó de filmarla en formato de 16 mm y con cientos de metros de celuloide impreso, pero jamás se editó ni mucho menos hicieron todos los procesos de posproducción.

“No la termine por flojo –comenta--, incluso vino una persona a ver lo que había filmado y le pareció muy bueno y me animaba a terminarla, pero ya absorbido por los otros trabajos que tenía que atender y pasado el tiempo de que terminé la filmación, se fue quedando sin que le metiera mano, hasta que quedó inconclusa definitivamente. Claro que todavía la puedo terminar y a veces me dan ganas, pero en eso se queda, en puras ganas que cada día son menos.”¹²⁷

Los problemas de producción que tuvo son los mismos inherentes a este tipo de cine: la falta de recursos económicos, técnicos y humanos que no permiten el terminado de un filme de acuerdo a como uno lo concibe.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

También Eugenio destacó como promotor cinematográfico, organizando varios cineclubes y salas de arte (como se llamaban entonces), con lo que nos brindó a todos los cinéfilos la posibilidad de apreciar verdaderas joyas de la cinematografía de todas las épocas, y hay que agradecerle. *Acherontia* queda como una muestra más del esfuerzo por hacer cine tapatío en los años setenta del pasado siglo, y los varios guiones de Eugenio están a la espera de ser llevados a la pantalla.

5.7 Alejandro Ruiz Montaña

Comenta Alejandro al momento de iniciar la entrevista

“El cine me atrapó y apasionó desde que tuve conocimiento de él, el poder yo utilizar la técnica, o sea el manejo de la imagen y el sonido, conjuntarlos y transmitir mensajes es algo increíble. Es muy hermoso como llevas esos mensajes hacia otras personas, cómo los ayudas, mejoras las ideas, el entorno de vida, los valores, la espiritualidad de la gente, las relaciones que hay entre las personas y que a través del cine esto se pudiera lograr. Tenía una necesidad enorme de transmitir mensajes, ideas que traía adentro, ideas renovadoras, ideas nuevas, había cosas en la sociedad con las que no estaba conforme, de cómo se estaban haciendo en el mundo y sentí que el cine era una arma poderosísima para poder transmitir mi forma de pensar, de ver las cosas. Siempre desde niño he tenido el gusanito de poder mejorar las cosas y las personas, y el cine es un instrumento ideal. Y luego el poder exhibirlo sobre una pantalla y ver cómo reaccionaba la gente a lo que estaba viendo y que tú realizaste, estando tú ahí presente es algo que todavía me acuerdo y se me enchina el cuerpo. Y a pesar que hace mucho tiempo que hice cine, hay algo que nunca he olvidado cuando estoy sentado como espectador viviendo intensamente la película, estoy viendo la técnica, estoy analizando algo que me enseñó mucho mi carrera y nunca se me ha olvidado, siento que las personas que nos gustó el cine en aquella época, que conocimos de la técnica de entonces, que la pudimos tocar y usarla para hacer cosas, disfrutamos mas del cine que otras personas.” ¹²⁸

Alejandro era en nuestro medio de los que contaban con más estudios: estaba dedicado totalmente a la realización cinematográfica, tomó un curso por correspondencia que ofrecía una institución hollywoodense mientras estudiaba la carrera de ciencias de la comunicación, había encontrado una vieja cámara

¹²⁸ Entrevista con Alejandro Ruiz Montaña, 3 de junio de 2005.

cinematográfica, era asiduo cliente de cuanto cineclub se instalaba en Guadalajara y devoraba todos los libros sobre lenguaje y técnica cinematográficas que caían en sus manos. Con todos estos elementos inició su producción cinematográfica.

5.7.1 Nuestro mundo

La primera película que realizó cuando tenía 18 años de edad, con un argumento concebido por él mismo, que convirtió en el guion, que pasaría a impregnarse en imágenes en movimiento sobre una tira de celuloide bañada con bromuro de plata, donde la fotografía y el montaje también fueron de su cosecha, así como la producción, lo que significaba hacer todas las labores que requiere manufacturar una película y no es ninguna novedad para los cineastas de aquellos tiempos, que se tenían que “fletar” con todos los trabajos y responsabilidades inherentes a ella.

La película era un documental de montaje que reflejaba la lucha de los jóvenes contra el estatus quo y mostraba la problemática de la época, las desigualdades entre ricos y pobres, la realidad social vigente, los conflictos bélicos, las represiones de aquellos que detentan el poder contra la población, e incluía la propuesta de que se necesitaba un cambio para que todos pudieran vivir en paz.

Es la típica primera película de cualquier joven inconforme con la sociedad en que le tocó vivir. Pese a carecer de banda sonora, las imágenes seleccionadas y la forma en que fueron montadas muestran el talento de un cineasta en ciernes, en este corto de alrededor de veinte minutos que suscitó interés en la población tapatía.

“Pues parece que la película no me quedó tan mal, ya que me la pedían prácticamente de todos los colegios de Guadalajara para que se las exhibiera a los estudiantes de los mismos y mal hecha y todo, vista desde una perspectiva actual, donde me di cuenta de lo que realmente se puede transmitir por el cine y cómo impacta y conmueve a la gente que observa la película y toma conciencia de lo que está viendo. Eso fue lo que me motivó a seguir adelante.”¹²⁹

5.7.2 Juego de pókar

¹²⁹ *Idem.*

La historia de este segundo filme es muy sencilla. Se trata de cuatro personas sentadas frente a una mesa jugando a las cartas, el llamado pókar, cuya película tiene un final sorprendente.

Lo que le interesaba a Alejandro Ruiz Montaña, en este su segundo filme, era seguir aprendiendo la utilización del lenguaje y la técnica cinematográficos. El tema fue muy bien escogido para esto, ya que se dedicó a practicar el uso de planos cerrados y ángulos de cámara; la imagen brincaba de un personaje a otro mostrando sus diversas expresiones con intercortes a los naipes. Se centraba en las miradas de los jugadores, para lo cual se servía del *close-up*, con lo cual aprovechaba para reflejar sus emociones. Fue una película muda, con actuaciones convincentes y un gran trabajo de edición que le valió elogiosos comentarios de las personas que tuvieron la oportunidad de admirarla y que la recomendaban como una película que debería de verse, ya que era una verdadera lección de cómo utilizar el lenguaje cinematográfico y la teoría del montaje llevada a la práctica.

5.7.3 *El hombre de arena*

Filmada en la laguna seca de Villa Corona, la película trata de que un personaje que llega a ese lugar y empieza a deambular sin rumbo internándose en él, hasta que exhausto cae al suelo y está a punto de morir; de repente aparece otro personaje que anda en la arena, lo levanta y se lo lleva.

Con esta película Ruiz reafirma su dominio del lenguaje y la técnica cinematográficas; la filmó en un solo día y afirma respecto de ella

“Es una película que me gusta mucho, es muy bonita, comunica varios mensajes y tiene tomas muy interesantes. Me llamaban mucho la atención los desiertos, los lagos, los predios sembrados con lava volcánica y en general todos aquellos escenarios proporcionados por la naturaleza que tuvieran algo de insólitos y desolados, y este film aprovechó uno de ellos.”¹³⁰

5.7.4 *Entre Hesse y Kafka*

¹³⁰ *Idem.*

Dos libros que fueron iconos para la juventud alfabetizada y contestataria de los años sesenta, *El lobo estepario* de Herman Hesse y *La metamorfosis* de Franz Kafka, los mezcló y realizó una película inspirada en ellos, de la que dice Ruiz

“Fue un film extraordinario y muy padre porque utilice algunos efectos especiales y tenía secuencias de unas cucarachas que inclusive se le meten en la boca a uno de los personajes, desarrollando varios conflictos.”¹³¹

Como dato curioso hay que anotar la participación de un muchacho como actor, que después alcanzó cierta notoriedad en el plano profesional, creando un personaje denominado “Tacho López Cuarzo”, y hacía sus apariciones en un programa noticioso de televisión en red nacional.

5.7.5 *Manos de barro*

Se filmó enteramente en San Pedro Tlaquepaque y en este documental nos muestra todo el proceso que se sigue para elaborar la cerámica. Desde la elección del barro, la mezcla que se hace para darle la consistencia adecuada para tornearlo, cómo se realiza este proceso para ir dando las formas y utensilios que se requieren, su cocimiento, los hornos activos, cómo la pintan. También nos enseña los diferentes tipos de cerámica existentes y los modelos que elaboran, desde los miniaturistas hasta las grandes obras de arte.

Este film fue su tarjeta de presentación para obtener trabajos para la empresa de producción cinematográfica que había fundado, cuyo nombre era Cinematográfica Experimental, S.A., y que fue un verdadero hito para la cinematografía tapatía.

Respecto a este film comenta Alejandro:

“La calidad de esta película fue excepcional, pues cuidamos mucho toda su producción, y como te decía hicimos el revelado y la postproducción en Los Ángeles para demostrar lo bien que podíamos hacer los films y la excelente manufactura con que podíamos entregar los trabajos,

¹³¹ *Idem.*

muy superior a la que ofrecían otras empresas. *Manos de barro* la metimos a algunos concursos y festivales, donde ganamos algunos premios; entonces llegábamos con los clientes potenciales y les decíamos 'Miren nosotros podemos entregarles una película de esta calidad'; se las enseñábamos y quedaban deslumbrados y nos contrataban. Así fue como empezamos a hacernos de clientela, que incluso le quitamos mucha a *Provincia en Marcha*. Después ya nos empezaban a llamar y no teníamos que andar buscando a quién hacerle películas."¹³²

5.7.6 La experiencia de cinex

Después de terminar sus estudios de ciencias de la comunicación, Alejandro decidió partir a la ciudad de México con la intención de incorporarse a la industria cinematográfica nacional, y después de tocar varias puertas, que nunca se abrieron, no le quedó otra alternativa que regresar a su natal Guadalajara, y como su amor por el cine seguía siendo inmenso y para nada estaba frustrado de lo sucedido en la capital, se dio a la tarea de fundar una empresa de producción de documentales y cortos publicitarios, a la que bautizo con el nombre de Cinematográfica Experimental, S.A., lo que representó un hito en la historia cinematográfica de Guadalajara, ya que edificó una empresa que se dedicaría a producir películas después de que naciera *Provincia en Marcha*, más o menos 25 años antes. Algo que nadie había intentado desarrollar y que él tuvo el valor de hacerlo.

Siendo el único dueño de la mencionada empresa, tuvo de colaboradores a Raúl Fuentes Navarro, José Luis Echeverri Hurtado, Jesús Vargas, José Luis Romero y varios estudiantes del ITESO. Su premisa era hacer las cosas con óptima calidad y eficiencia, al grado tal que Alejandro era perfeccionista con cada toma que realizaba y el material impreso en el celuloide lo llevaba Raúl Fuentes a revelar, hacer las regrabaciones de sonido, transferir este a óptico y procesar la copia compuesta a Los Ángeles, California, saliendo de Guadalajara por la madrugada y regresando en la noche del mismo día, ya que en esta ciudad no existía ningún laboratorio que hiciera estos trabajos y la calidad que daban los del Distrito Federal dejaba mucho que desear.

¹³² *Idem.*

Su inicio fue modesto, no se vaya a creer que llegó y plantó una gran industria: primero compró una moviola profesional para utilizarla con el arcaico equipó que ya poseía, rentó un pequeño local en el condominio Guadalajara, ubicado en la avenida 16 de septiembre, esquina Niños Héroes (en ese tiempo el edificio más alto y más importante de la ciudad), que le sirviera de oficina, y con los ingresos que fue obteniendo fue adquiriendo poco a poco todo el equipo necesario y actualizado, como cámaras Arriflex, grabadora Nagra para sincronizar el sonido, equipo de iluminación, pantallas de sol, etcétera, hasta llegar a tener tres equipos de producción. Les decía a sus colaboradores que primero estaba tener un excelente y completo equipo de filmación para poder ofrecer una magnífica calidad, superior a la de los que se dedicaban a estos menesteres, por lo que gran parte de los ingresos se reinvertirían y la remuneración vendría después. Fue de esta forma y con esta mentalidad como se hicieron de cuentas publicitarias, como Fábricas de Francia, Banamex, Chocolate Ibarra, el Club Atlas...

Llegó a ser tal su prestigio que fueron llamados por la Secretaría de Turismo del Gobierno del Estado para que realizaran varias producciones y no se daban abasto porque también los llamaban de otras dependencias estatales y municipales; lo que habían sembrado lo estaban cosechando.

Trascendieron los límites del estado y al gobierno de Baja California le hicieron varios documentales y cortos publicitarios, destacando unos para crear conciencia acerca de la necesidad de cuidar el agua, que no la desperdiciaran, tan escasa en esas zonas áridas. Se exhibían en todos los cines de ese estado del norte de la República y en algunos circunvecinos.

Así transcurrieron algunos años en esta bonanza; parecía que Alejandro Ruiz Montaña había cristalizado sus inquietudes de cineasta e industrial de esta difícil profesión, pero las eternas crisis económicas que ha padecido el país hicieron su aparición a finales de la década de los setenta, y con ello su negocio se vino abajo, ya que las empresas y el gobierno los primeros gastos que empezaron a recortar fueron los de publicidad y los pocos que tenían necesidad de esta regateaban por precios más bajos. Por otro lado, con las constantes devaluaciones de la moneda los costos de producción se incrementaron enormemente ya que todos los materiales, equipos y

procesos de producción tenían que ser importados o realizarse en el vecino país del norte si se quería ofrecer una óptima calidad. Ante esta circunstancia y la imposibilidad de seguir haciendo en Estados Unidos todos los trabajos de laboratorio, decidió cerrar su empresa antes que realizar filmes deleznales.

“Fue un momento muy difícil, nos juntamos todos y les expuse la situación, algunos lloramos, me decían que no importaba, que ellos le seguían aunque no les pagara, que estaban ahí por mí y porque les encantaba lo que estaban haciendo, que cada vez íbamos mejor, pero yo les expliqué que las cosas habían cambiado, que la situación económica del país era otra, que ya no había lana y no podíamos seguir ofreciendo la calidad que estábamos teniendo. Me suplicaron, lloramos, se nos rasaban los ojos de lágrimas, pero no había de otra. Vendí lo que pude del equipo que tenía, mi carro y otras cosas personales para indemnizar a todos los que estaban colaborando conmigo, a todos les di lo que les correspondía, yo no quería que luego anduvieran hablando mal de mí, que no les había pagado y todas esas cosas.”¹³³

5.7.7 Más comentarios

Alejandro me comenta con nostalgia de lo que le hubiera querido seguir realizando.

“Dejé varios argumentos sin filmar, incluso con la preproducción ya hecha, habiendo tenido varios ensayos con los actores, haciendo pruebas de cámara, no sé por qué no lo hice, ese en particular que estaba tan adelantado. Tengo otros que se quedaron en guión, pero hasta ahí, para mí era y sigue siendo una necesidad de comunicar mensajes que muestren la realidad en que vivimos, que hagan ver lo que está mal, que se cambien las cosas y todo eso lo quería hacer mediante el cine ya que me di cuenta que es un arma poderosísima para remover conciencias.”¹³⁴

Recibió distinciones en algunos de los festivales en los que participo aunque no fueron muchas, pero para él lo más satisfactorio era lo que veía en la gente cuando observaban sus filmes, los aplausos que lo estremecían cuando acaba la proyección, lo

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Idem.*

que constata que les gustó el trabajo que realizó. Él no concursaba para ganar, ya que él se sentía pagado con que le dieran la oportunidad de exhibir sus películas.

Lo que hizo fue algo importantísimo para el posterior desarrollo de la incipiente industria cinematográfica tapatía o si se quiere para hacer notar a los actuales cineastas que realizan sus obras en Guadalajara, que sí es posible hacerlo y se hizo en tiempos muy difíciles de filmar, por eso la empresa que fundó, desarrolló y mantuvo algunos años con vida es una prueba fehaciente de que en esta ciudad se podían realizar películas aunque fueran documentales y cortos publicitarios con una calidad extraordinaria, similar y en algunos casos superior a lo que se realizaba en el Distrito Federal, luchando contra el centralismo y las condiciones adversas que imponían los sindicatos que trataban de bloquear cualquier producción en las que ellos no intervinieran, por eso la creación de su empresa Cinematográfica Experimental marca un verdadero hito en la historia cinematográfica tapatía.

“Mis mejores recuerdos del cine fue haberme podido expresarme a través de él y con las limitaciones que teníamos mucha gente vio mis películas y que de alguna forma influyeron en las personas para que después se aventaran a hacer cine, yo demostré que se podía hacer algo y buenas o malas, la crítica se las dejo a otros pero a mí me parecen maravillosas; ahí está mi obra, aunque enlatada pero existe, por lo que creo que definitivamente mis películas dejaron algo y dentro de la historia del cine, sobre todo el de Guadalajara; si hay un granito de arena por allí, puesto por mí y ese es mi mayor orgullo.”¹³⁵

5.8 Pedro Matute

Su fascinación por el cine nació desde pequeño, cuando le rogaba a su padre, el ya mencionado Ingeniero Jorge Matute Remus, que lo dejara “retratar” con la cámara Kodak de 8 mm que este poseía. Escribió el argumento para realizar con sus amigos películas de “Tarzán”, donde los perros la harían de leones y de vaqueros, pensando que su padre las fotografiaría, a lo cual siempre se negó. Pasaron los años y se convirtió en ratón de salas de exhibición, devorador de libros de cine, cineclubero asiduo, primero como espectador y luego como organizador, hasta que su padre, convencido de sus intereses, le facilitó una cámara de súper 8 mm. Y con su formación

¹³⁵ *Idem.*

autodidacta se puso a realizar películas. En parte gracias a toda esa experiencia lograría ser aceptado como alumno de una de las primeras generaciones del entonces incipiente Centro de Capacitación Cinematográfica, hoy una de las escuelas de cine más importantes del mundo de habla hispana.

5.8.1 *Reflejos*

En esta cinta un joven de una sociedad tradicionalista y pequeño burguesa reflexiona acerca de los valores y tradiciones que esta impone, enfrentándose al *status quo* vigente, y decepcionado de este empieza a tejer sus propios conceptos mentales para tener una existencia diferente.

En cierta revista se comentó:

“Reflejos de una personalidad incipiente, desvaríos en la incesante búsqueda de un yo. La soledad y la ausencia de convicción en lo establecido lo embargan y acometen, soledad y ausencia que se convierten en obsesión, vértigo que arrastra al individuo a destruir su personalidad en lo inseguro.”¹³⁶

5.8.2 *El ciervo*

En esta película se ve la eterna lucha entre los poderosos que ostentan cualquier tipo de poder que les sirve para masacrar al pueblo, para mantenerlo bajo un estado de sumisión y no intenten cuestionar sus decisiones y mucho menos pensar en arrebatárles los privilegios de que gozan, haciéndolos vivir en un reino de terror.

El significado del poema de León Felipe es interpretado a la perfección para ilustrar esta película de corte experimental, realizada con base en fotografías, con algunos efectos cinematográficos y la narración de fondo, que logran transmitir el mensaje cuyo simbolismo fue expresado de forma extraordinaria.

¹³⁶ Revista *Ocho milímetros*. Ed. Ayuntamiento de Guadalajara: Guadalajara, número 1, junio de 1973, p. 13

5.8.2.1 Comentarios

“La humanidad doliente, oprimida, masificada, condicionada, vejada. El animal inocente al que se le arrebató todo; que siempre que protesta es aplastado. El ciervo indefenso, incapaz de vencer ante las armas de los tiranos. El ciervo, León Felipe, el poeta, las palabras. Pedro Matute, el cineasta, las imágenes.”¹³⁷

La producción cinematográfica jalisciense “El ciervo” del cineasta local Pedro Matute obtuvo el premio Luis Buñuel en su modalidad de mejor montaje sonoro en el III concurso nacional de cine independiente que tuvo lugar en la ciudad de Zacatecas del 2 al 6 de mayo del presente año. Pedro Matute realizador de “El ciervo” fue proclamado la noche de la clausura de dicho evento ganador del premio Luis Buñuel en su modalidad del mejor montaje sonoro. Esta es una de las primeras ocasiones en que se premia a una película tapatía, ya que la producción cinematográfica jalisciense es apenas incipiente. Cobra importancia esta premiación porque el premio “Luis Buñuel” es el máximo galardón al que pueden aspirar los realizadores de 8 mm. Que están buscando dar un enfoque real a la provincia mexicana, que está al margen de la industria comercial, y queriendo hacer un auténtico y verdadero esfuerzo a favor del cine mexicano. La película ganadora está basada en un poema del poeta español León Felipe, cuyo tema es la opresión que siempre han sufrido los pueblos a manos de los poderosos.¹³⁸

Por el mejor montaje sonoro obtuvo el primer lugar premio Luis Buñuel el Sr. Pedro Matute Villaseñor con su película “El ciervo”, basada en un poema de León Felipe, en el tercer concurso nacional de cine independiente de cortometraje realizado recientemente en Zacatecas.¹³⁹

La Universidad Autónoma de Zacatecas efectuó del 2 al 6 del mes en curso el III Concurso Nacional de Cine Independiente premio Luis Buñuel...Pedro Matute Villaseñor obtuvo el premio al mejor montaje sonoro con la película de cortometraje “El ciervo” realizada en formato de súper 8 milímetros y con una duración de once minutos. Dicha película destacó tanto por haber logrado sincronizar el sonido con la imagen, como el adecuado uso de mezcla y pureza del sonido.¹⁴⁰

Los ganadores del concurso de cine de 8 milímetros Luis Buñuel celebrado en la Universidad Autónoma de Zacatecas, fueron:...al mejor montaje sonoro, Pedro Matute.¹⁴¹

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *El Informador*, 10 de mayo de 1973.

¹³⁹ *El Occidental*, 10 de mayo de 1973.

¹⁴⁰ *El Informador*, 12 de mayo de 1973

¹⁴¹ *El Herald de México*, 8 de mayo de 1973.

El domingo por la noche en el auditorio de Humanidades de la Universidad de Zacatecas se llevó a cabo la entrega de los premios a los ganadores del concurso de Cine Independiente premio Luis Buñuel que se llevó a cabo del 2 al 6 de mayo en esa ciudad zacatecana...mejor montaje sonoro a Pedro Matute por *El ciervo*. Los jurados fueron: Carlos Monsiváis, Carlos Bracho, José Agustín, Alfredo Gurrola, Marco López Negrete y Miguel Ayala.¹⁴²

Terminó anoche con la ceremonia de premiación, el III concurso de Cine Independiente premio Luis Buñuel, en el Auditorio de Humanidades de la Universidad Autónoma de Zacatecas, con estos resultados:...mejor montaje sonoro: "El ciervo" de Pedro Matute.¹⁴³

5.8.3 *Catarsis*

Esta película de corte documental explora la situación en que habita, hacinada en una gran urbe, la población, donde tienen que padecer contaminación, soledad, aislamiento, manipulaciones, enajenación, dominación, desolación, falta de objetivos, imposibilidad de emitir sus opiniones y en síntesis una anodina vida rutinaria sin mayores perspectivas que los lleva irremediablemente a enfrentarla con desesperanza.

En la segunda parte de esta película se muestran los estados catárquicos permisibles para que desfoguen sus frustraciones y puedan llevar su existencia con mayor facilidad, para que al final se den cuenta que para ellos no existe un mundo mejor.

5.8.3.1 *Comentario*

Catarsis...El hombre y su ciudad. Su trabajo, su tráfico, sus aglomeraciones, sus cláxones, sus automóviles, su ruido y su humo. El hombre y su oficina, sus papeles, su rutina, su reloj, sus compromisos, sus fingimientos, su soledad. El hombre y su smog, su basura, sus máquinas, su enajenamiento, su vida, su mundo. El hombre y su creación. Catarsis, catarsis, catarsis: el grito. Catarsis; el futbol, el box y la lucha, catarsis: el show de variedades, la música, el espectáculo. Catarsis, catarsis: el alcohol y las puntas. Catarsis la misa, los paseos dominicales y la feria. Catarsis: el cine, la televisión y

¹⁴² *Esto*, 8 de mayo de 1973.

¹⁴³ *Excelsior*, 7 de mayo de 1973.

los juegos mecánicos. Catarsis, catarsis: el azar y el amor. Catarsis: el aliviane, la droga y el sexo. Catarsis...la muerte.¹⁴⁴

5.8.4 *Día*

La historia trata el transcurrir de un día en cualquier ciudad del mundo. Lo interesante, y es lo que resalta su valor, es que está filmada íntegramente en el panteón de Belén. No aparecen en pantalla ni personas ni edificios, ni automóviles, ni cualquiera otra creación de la naturaleza o el ser humano. Sólo tumbas y algunos árboles y la maleza que ha crecido ahí. Para complementar la película y que sea entendible se estructuró una banda sonora en la que están registrados los sonidos que escuchamos a lo largo del día y en forma secuencial, desde que amanece hasta entrada la noche, editados de acuerdo a las imágenes en una concordancia extraordinaria.

No cabe duda de que esta película denota toda una creatividad y talento de su realizador al contar una historia con tan pocos elementos visuales, apoyados en una extraordinaria banda sonora que, además, la hacen única en su género, netamente de arte cinematográfico, ya que hasta el momento no se ha realizado algo similar en este formato. La que además nos lleva a reflexionar sobre el sentido de nuestra existencia al mostrarnos cualquiera y todos los días, sin distinción uno del otro, hombres-tumba-tumbas-hombre. Cadáveres vivos, día cotidiano en el cual la gente muere al nacer. Una verdadera joya de este tipo de cinematografía.¹⁴⁵

5.8.5 *El canto de la sirena*

Hastada y decepcionada de la vida, una joven mujer decide suicidarse. La forma que utiliza para lograr su objetivo es mediante cortarse las venas de las muñecas sumergida en una tina llena de agua caliente. El inicio es cuando ella entra al baño y empieza a realizar lentamente todos los preparativos que culminarán cuando el agua se tiña del color rojo al brotarle la sangre. Entretanto, en forma de *flash back* va

¹⁴⁴ Revista *Ocho milímetros*. Ed. Ayuntamiento de Guadalajara: Guadalajara, número 1, junio de 1973:13.

¹⁴⁵ *Idem*.

recordando algunas de sus experiencias que la llevaron a tomar esa decisión y al mismo tiempo pensar en un futuro que no tenía ninguna esperanza.

Si bien ya se han realizado películas con esta temática, el gran logro es que todo está filmado dentro de un baño a un ritmo lento y aun así mantiene el interés del espectador y que pese a que el final es previsible, la música del disco de Pink Floyd que es una larga sinfonía que al lograr amalgamarse con las imágenes, el argumento y los demás elementos cinematográficos, dan por resultado una película de excelente factura.¹⁴⁶

5.8.6 El informe científico número 1 (El comportamiento de las especies zoológicas en su función reproductiva)

El matrimonio visto como un acto mercantil, el matrimonio como la incomunicación de los seres, el matrimonio como institución rutinaria, el matrimonio visto como convencionalismo social, el matrimonio visto como el vacío absoluto donde se frustran los sueños, el matrimonio visto como las ilusiones personales que nunca serán alcanzadas, el matrimonio visto como la prostitución del amor.

La trama de la película es muy sencilla: una mujer pide aventón en una calle de Guadalajara, un solitario hombre se lo da y caminan sin rumbo fijo; durante el trayecto vienen intercortes en lo que aparecen sus sueños, ilusiones, frustraciones, recuerdos, etcétera, hasta que llegan a una casa para darse cuenta que ya llevan muchos años viviendo juntos, con lo que asistimos a una caótica y desesperanzadora visión de la institución matrimonial.

5.8.6.1 Comentario

Definitivamente no se trata de una película que divierta, entretenga y guste a las masas, su finalidad más que agradar es provocar, sino de un filme experimental hecho con toda la libertad que da este género y que podrá provocar la repulsión de “las

¹⁴⁶ *Idem.*

buenas conciencias” al trastocar uno de sus mas fuertes valores; sin embargo es conveniente revisar de vez en cuando esos valores y enmendar aquellos que no están bien.

Matute, realizador ya de seis películas anteriores, es un observador tenaz de realidades vitales, que trata de captar y plasmar sus experiencias y meditaciones, sus films nos muestran lo deshumanizado de la humanidad y la falsedad de sus instituciones, con estilos cinematográficos que van desde el mas objetivo cine verdad hasta el delirante surrealismo de una historia de ficción, analizando la descomposición de la persona como ente y sociedad.¹⁴⁷

Si la cinematografía de México, la grande, fuerte, profesional, ha pasado por tiempos de bancarrota y negrura desesperante, nada tiene de extraño que Guadalajara, ciudad importante de provincia, pero de provincia al fin, y de México, carezca prácticamente de todo lo que hasta marginalmente pudiera representar una actividad cinematográfica.

Cierto que allá, muy esporádicamente, surge alguien con inquietudes sobresalientes y realiza intentos prometedores: pero muy pronto el ambiente mismo, tan adverso a todo lo que sea cinematografía, la carencia más total de respaldos y fomentos para este tipo de obra que siempre necesita de dinero y no poco hasta cuando se filma en súper 8, nulifica o hace emigrar a estos jóvenes con talento.

De aquí la importancia de un Pedro Matute y un reducido grupo de jóvenes colaboradores: Guillermo González, Raúl Ortega, Carlos Cabello, Jorge Santoyo, Antonio Williams y actores como Gabriela Araujo, José Silva, Roberto Miranda y José Luis Valle, que realizaron en Guadalajara una película de mediano metraje y en 16 milímetros, titulada: “Informe científico número 1. El comportamiento de las especies zoológicas en su función reproductiva”, que fue exhibida por primera vez en público, el lunes pasado, en el Auditorio de la Casa de la Cultura Jalisciense.

Verdadero acontecimiento por su calidad y por lo inusual para la “historia” local de nuestro cine y sin duda película experimental de importancia para la historia de la cinematografía experimental de México.

Se ha dicho que Pedro Matute lleva realizando media docena de películas y ha obtenido ya premios nacionales en tres años diferentes de esta década, y “ha conseguido sobrevivir en el asfixiante medio estético cultural de la ciudad de Guadalajara”, según reseña y comentarios recientes. Talento tiene, vocación y deseos de trabajar. Ojalá que este medio asfixiante, particularmente dentro del que se encuentra todo intento de hacer cine local, se ventile un poco y

¹⁴⁷ *El Informador*, 18 de febrero de 1977.

pronto, y aproveche algo los talentos y las inquietudes hasta ahora lamentablemente derrochadas.¹⁴⁸

5.8.7 Las películas inconclusas

5.8.8 *Santa Cruz*

Iba a ser la segunda película de Pedro Matute, rodada en formato de 16 mm y básicamente con el mismo equipo de producción. Se trataba de un ejercicio de estilo en la modalidad de un duelo a la usanza del western, donde se jugaría con las miradas, los gestos, las manos, el movimiento corporal y se realizaría en algún lugar despoblado de los Altos de Jalisco, que es semidesértico para que concordara el escenario con el del género antes mencionado. Estando ya en la locación y emplazado el equipo para iniciar la filmación, se nos aparecieron unos campesinos armados y como nosotros también llevábamos armas, aquellos jamás entendieron de que se trataba de realizar una película (hasta confundieron la cámara que teníamos montada sobre el tripié pero cubierta con una tela con una ametralladora), y ante sus reiteradas amenazas tuvimos que retirarnos del lugar, esperando tener otra oportunidad para realizarla, oportunidad que nunca se volvió a presentar.

5.8.9 *El charro percutido*

El primer lustro de la década de los años setenta se caracterizó por una gran actividad artística y cultural en Guadalajara; en 1975 Pedro Matute ya tenía varias películas realizadas, logros y premios nacionales en cine. Además era director de actividades cinematográficas del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, manejando varios cineclubes en todo el estado y un taller de cine en esta ciudad, que después de un año de funcionamiento y en conjunto con los grupos de teatro acordaron

¹⁴⁸ *El Informador*, Agenda de la Cultura, 27 de febrero de 1977.

realizar un largometraje en 16 milímetros, donde estos proporcionarían los actores y aquellos los técnicos con una mínima aportación económica del gobierno para los materiales indispensables y, como siempre, el equipo sería prestado (en este caso por Carlos Cabello).

La película se trataría de la vida en un típico pueblo mexicano, asolado por el cacique del lugar, y en cierto contubernio del gobierno con el cura local, hasta que llega un charro bien parecido y valeroso a poner orden y del cual se queda perdidamente enamorada la bonita muchacha de la película, que desprecia al cacique y presidente municipal del lugar, quien decide contratar a una banda de facinerosos para acabar con el intruso. Después de una serie de peripecias triunfa el charro y pone el orden, y cuando todos piensan que como toda película de este tipo terminaría en gran boda, resulta que de quien está enamorado el charro no es de la muchacha sino de su hermano y después de besarse se alejan cabalgando tomados de la mano.

Lo que se alcanzó a filmar de la película fue en un pequeño pueblo cercano a Guadalajara y solamente los domingos, día que todos podían. No se terminó debido a que un director de teatro al estrenar una puesta en escena hizo que los facinerosos de la película que participaban en ella se cortaran el pelo y la barba, con lo que ya no dieron con su personaje fílmico, haciendo que se produjera la desbandada para que el filme nunca pudiera ver el letrero de “fin”.

La película se manejó en tono de farsa y si se hubiera rodado el final algo se pudiera haber rescatado, y si bien no alcanzaría la categoría de largometraje, hubiera sido un medimetraje muy entendible, aunque se notaría que le faltaban algunas secuencias.

5.8.10 Otras actividades cinematográficas de Pedro Matute

Aparte de su trabajo como promotor cinematográfico, ayudó a varios de sus compañeros en diversas facetas de la producción fílmica, desde cinefotógrafo, actor, productor, editor, hasta asesorando en lo que se ofreciera, además de dar clases en una universidad local.

5.8.11 Exhibición de sus films

Sus películas se exhibieron en diversas partes del país y del extranjero, participando en muestras y festivales. En la República Mexicana se las presto a Sergio García, quien las exhibía en universidades, casas de cultura y donde podía, logrando crear un muy buen circuito alternativo, y para Estados Unidos y Europa a Raúl López Herrera, quien hizo lo mismo.

5.9 Otros cineastas

Además de los cineastas mencionados en esta investigación, existieron otros que en muchos casos sólo realizaron una película, a los cuales no se pudo entrevistar por diversos motivos, bien sea porque ya habían fallecido, o bien porque fue imposible encontrarlos, pero se conoció su obra, si bien en algunos casos, no en su totalidad sí en parte, también se conoció en aquellos tiempos a la gran mayoría de ellos y con base en eso se reconstruyo su paso por el quehacer cinematográfico.

5.10 Carlos Cabello Wallace

Llegó deslumbrado a la ciudad de Guadalajara, pero con trabajo “amarrado” en Televicentro de Guadalajara, hoy Televisa, donde se ocupaba de la escasa producción que realizaban (la mayoría era la transmisión de eventos deportivos y un noticiero a las dos de la tarde), pero vio en la ciudad y sus cercanías todo tipo de escenarios adecuados para la producción de cualquier tipo de películas, lo que lo animó a intentar a expresarse a través del arte cinematográfico.

Fuera de los trabajos que tenía que hacer para Televicentro de Guadalajara, su producción personal fue reducida, pero siempre estaba dispuesto a ayudarnos a todos los demás cineastas tapatíos dándonos consejos de cómo hacer para que nos salieran mejor los films, a colaborar en nuestras películas bien como camarógrafo, editor o en lo que lo ocupáramos, hasta prestándonos las instalaciones de Televicentro (recuerdo que

en la noche), sobre todo para grabar la banda sonora de las cintas, ya que era el equipo del que más carecíamos.

De las dos películas que se tiene conocimiento realizó, una fue *Sinfonía de la ciudad*, en formato de 16 mm y a color, documental sobre Guadalajara en el cual muestra la vida y atractivos de esta durante las 24 horas del día. La otra *El milagro de la Virgen de San Juan* trata en tono de comedia un milagro que en realidad no es otorgado por la Virgen de San Juan de los Lagos.

Fue jurado en el Primer Festival Guadalajara de Cortometraje y presentó su película *Sinfonía de la ciudad* en otro posterior, además de exhibirla en otros festivales alrededor del orbe obteniendo un premio en el de Vancouver, Canadá. De alguna forma impulsó e influyó en los cineastas de aquella época al estar siempre dispuesto a ayudarlos en lo que se les ofreciera.

5.11 José Asunción Cortez

Realizó su única película motivado por concursar en el Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje (dicho festival sirvió, entre otras muchas cosas, para impulsar la creación cinematográfica motivando a muchos cineastas locales en ciernes a atreverse a hacer películas), y la tituló *La muerte de un mexicano*.

Filmada en formato de 16 mm, y en blanco y negro teniendo como camarógrafo a Nacho Dávila, la película cuenta con humor negro los últimos momentos de la existencia de un hombre joven hasta que parte al más allá. Bien realizada de acuerdo a los recursos de que se disponían, lo interesante de este filme es el enfrentamiento del hombre con la huesuda, la calaca, o como quieran llamarle; se burla de ella, la reta, se le esconde y hasta feliz se va bailando con ella al otro mundo. Se podría tomar como antecedente, las calaveras de Posada, artista plástico quien a principios del siglo pasado las plasmó en papel, pero burlándose de ellas con un tono sarcástico.

5.12 Enrique Sánchez Ruiz

Dirigió *La Cabellera*, basado en un cuento de Guy de Maupassant. Preguntándole sobre la película, contestó que ya ni se acordaba de ella ni de lo que trataba, ni quienes habían asumido los roles principales en la filmación, ni anécdotas sobre la misma, sólo que se había filmado en súper 8, que fue un trabajo para la clase de cine en el que participaron todos sus compañeros y que fue la primera película totalmente terminada con sonido incluido en el ITESO. El productor fue Antonio Williams, quien se quedó con la película y posteriormente colaboró en otras producciones. Actualmente se ignora su paradero, ya que desde hace varios años se ha intentado localizarla por todos los medios disponibles, infructuosamente. Egresado del ITESO y con un doctorado en el extranjero, actualmente es uno de los más destacados investigadores de la comunicación en México.

5.13 Francisco Rea González

Incursionó en la realización cinematográfica algunos años antes que estallara el movimiento del Súper 8, manteniéndose ajeno a él. Era periodista y funcionario público y hacía cine solo por diversión en ese formato. De su producción, que no fue vasta, se recuerda que hizo una invitación pública a asistir a la presentación en la Cámara de Comercio: *El volar es para los pájaros*, que según dijo eran imágenes a las que buscaba un sentido estético y que ligaba con poemas. Lo dijo porque el día de la exhibición no se pudo presentar la película porque se fundieron el foco del proyector y el que llevaba de repuesto. Nunca participó en ningún concurso o festival cinematográfico y debido a su fallecimiento, ya hace algunos años, no se lo pude entrevistar.

5.14 Guillermo González González

Realizó una película verdaderamente experimental denominada *Pleoma* en formato de súper 8 mm, con una duración de 3 minutos. Le quitó con tiner toda la

emulsión al celuloide, y ya que quedó completamente transparente dibujó sobre ella, con el resultado de un film innovador de arte abstracto, que cuando lo presentaba, debido a que no tenía banda sonora, lo hacía tratando de sincronizar el sonido con un reproductor de casetes y el resultado fue sorprendente, quedando el público estupefacto ante lo que vieron y que probablemente no entendieron. Fue el único film que realizó y posteriormente ayudaba en todo lo que se pudiera, de lo que fuera, pero principalmente como guionista.

5.15 José Luis Pérez

Miembro del Taller de Cine del Centro de la Amistad Internacional, también fue uno de los realizadores de una sola película, aunque siempre estuvo dispuesto a colaborar en otras producciones. El film que dirigió lleva por título *Campesinos en camino* y trata de la lucha de esta clase social por alcanzar mejores condiciones de vida. La fotografía fue de Lucio H. Rosas y se filmó en formato de Súper 8.

5.16 Lucio H. Rosas

Fue uno de los miembros más entusiastas del Taller de Cine del Centro de la Amistad Internacional. Se inició con la fotografía fija, a la cual se dedicó durante muchos años, llegando a obtener algunos premios nacionales. En el cine se inició como camarógrafo taurino y de espectáculos para televisión. Su formación fue autodidacta y descubrió la técnica cinematográfica con la práctica cotidiana.

Después de hacer los reportajes para televisión y películas de eventos familiares acometió la realización de su primera película en 8 mm, *Anillo de compromiso*, basada en una historia del periodista Indalecio Ramírez, con Jesús Romo y Dioselina Calvillo como actores, y cuyo tema es una historia campirana en la cual el novio le propone matrimonio a su amada, por lo que va a la ciudad a comprar el anillo, se muestra todo el proceso de la elaboración de este y cuando ya está terminado, se lo lleva a su prometida luego de un largo recorrido a caballo que sirve para mostrarnos el campo

mexicano. Posteriormente siguió realizando películas hasta que lamentablemente falleció.

5.17 José Luis Echeverri Hurtado y José Luis Pardo

Hubo el caso curioso de dos jóvenes tapatíos amantes de la cinematografía que decidieron ir a estudiar a la prestigiada escuela de cine inglesa llamada London Film School, y a su regreso, ya con conocimientos, dedicarse de lleno a la creación cinematográfica. El primero, Echeverri, persona creativa que tocaba en un grupo de rock, incursionó en la cinematografía cuando vino un estudiante de una universidad de California a hacer un documental, trayendo consigo una cámara de 16 mm con magazine, para almacenar e imprimir en celuloide 400 pies de película virgen, y Echeverri se ofreció a ayudarlo. El tema era la problemática de un adolescente; el filme quedó sólo en imagen, ya que no tuvieron los recursos para terminarlo. Dice Echeverri:

“Posteriormente conseguimos un productor que fue Carlos Castellanos, y junto a Fred, que era el norteamericano dueño de la cámara y Jaime Aldana, hicimos una película que trata de un joven caminante que iba de un lado a otro reflejando sus estados de ánimo, emocionales y pensamientos interiores, ya que se sentía desadaptado a la sociedad en que vivía, manifestando su rebeldía a ella. No hubo una narración propiamente dicha, pero la música fue el medio de expresión, ya que las canciones de los grupos que utilizaron en la banda sonora expresaban rebeldía al estatus quo vigente.”¹⁴⁹

Luego realizó un pequeño documental sobre el Seminario de Guadalajara, que me dice no le gustó porque quería manejar una idea más conceptual sobre el tema y por influencia de los productores terminó mostrando cómo era la vida de los seminaristas, lo que le resultó de una obviedad absoluta.

Con este bagaje de experiencias cinematográficas se fue a estudiar a Londres durante dos años, y a su regreso se enfrentó a la cruda realidad de que el trabajo era muy escaso en Guadalajara y se dedicó a impartir clases, primero en el ITESO y posteriormente en la Universidad Autónoma de Guadalajara.

¹⁴⁹ Entrevista con José Luis Echeverri, s/f.

El ejercicio de la cinematografía lo hizo colaborando en Cinex, la empresa que fundó Alejandro Ruiz Montaña y, al quebrar esta, en *Provincia en Marcha*. En ambas su función primordial era editar y montar las películas y en algunos casos fotografiarlas.

Lo que más le gustaba era realizar documentales, pero nunca tuvo la oportunidad de hacer uno de su creación, así como ningún otro tipo de película. Contrajo matrimonio y tuvo que dedicarse a actividades más rentables para poder mantener a su familia. Todavía puede verse de vez en cuando en un concierto tocando con algún grupo de rock.

El segundo, que también estudio en The London Film School por dos años y de nombre Jose Luis Pardo, había estudiado la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y colaborado en algunos films ayudando a Miguel Rico.

A su regreso de Inglaterra se dedico a la docencia en la misma Licenciatura que estudio en el ITESO impartiendo la materia de cinematografía.

El genero que le interesaba era el documental y realizo uno sobre las tradiciones de los danzantes aquí en Guadalajara, Posteriormente se fue a la ciudad de Mexico y trabajo en varias dependencias del gobierno federal realizando documentales y películas educativas.

CONCLUSIONES

LOS INICIOS DEL CINE EN GUADALAJARA EN LA EPOCA DEL CINE MUDO.

Se aprecia claramente que en Guadalajara llamó muchísimo la atención el cinematógrafo desde que llegó Gabriel Vieyre, enviado de los hermanos Lumière y realizó aquellas vistas en Atequiza, en formato de 35 mm, que era el único existente, y que pasado el tiempo, cuando hubo cámaras disponibles para su venta, aquellas personas interesadas en el séptimo arte y con los recursos económicos suficientes para adquirirlas, se dieron a la tarea de plasmar en imágenes en movimiento los hechos sociales que ocurrían en la ciudad.

En la época del cine mudo se estaba incrementando el número de personas que realizaban “vistas”, como le decían en aquella época a las películas, sobre todo de eventos sociales, salidas de misa, guerras de flores, bellezas arquitectónicas de la ciudad, etcétera, pero después de algunos años empezaron a realizar películas con argumento, si se quiere muy sencillos, que poco a poco fueron mejorando, como aquellos de los hermanos Bell.

Y claro que también existieron personas que vieron al cine como una profesión por ejemplo los hermanos Stahl y Salvador Toscano y personas de otros lugares que vivieron en Guadalajara por algún tiempo como Jesús Abitia, quienes llegaron a poseer salones donde exhibían el material que filmaban, que también lo intercambiaban y vendían, así como adquirían otras “vistas” para completar los programas que ofrecían al público para mantenerlo entretenido durante un tiempo razonable, además de dedicarse a la trashumancia en poblaciones del occidente del país.

Los públicos locales se cansaron de ver las mismas temáticas y aparte en películas de inferior calidad de las que llegaban de otros países, por lo que el cine se empezó a convertir en industria que se fue centralizando en la ciudad de México por lo que las personas que querían seguir en esta profesión emigraron a la capital (como los hermanos Stahl, Salvador Toscano ya lo había hecho con antelación, y algunos otros) quedando Guadalajara con una ínfima producción que con el tiempo se fue desvaneciendo, ya que además las salas de exhibición no pertenecían a los productores y a los dueños no les interesaba rentarles las películas que elaboraban.

CUANDO QUISO SER INDUSTRIA:

Después de algunos años para que de nuevo alguien intentara realizar una película de largometraje, con un argumento de ficción y con capital y trabajadores incluyendo actores totalmente tapatíos y que vivieran en Guadalajara, para ser exhibida por los circuitos comerciales en todo el país. Este film llevo por nombre “El Secreto del Testamento”, que encabezado por un entusiasta grupo de personas, vendieron acciones para financiar la producción de la película que tuvo que sortear muchos obstáculos para finalmente ser terminada pero por alguna razón desconocida nunca llego a las pantallas comerciales.

La que sí tuvo más suerte fue el segundo intento que se hizo bajo el mismo esquema, pero con algunas personas distintas, y otras que participaron en la película anteriormente mencionada. Esta llevó por nombre *Madres heroicas*, y aunque llegó a la cartelera no logró sostenerse y siempre estuvo como película de relleno.

Esto sin duda fue un gran fracaso económico que disuadió a los interesados en realizar películas, a dedicarse a su elaboración. Sólo se realizaron algunas producidas por gente de México, ya incorporadas a la industria cinematográfica, que tuvieron algún apoyo local, tanto en recursos financieros como humanos, en las que nuestra ciudad sirvió únicamente como escenario; tal es el caso de *El hombre propone y Guadalajara en verano*, que incluso llegó a ser un gran éxito de taquilla.

LOS NUEVOS FORMATOS:

Pero también a fines de la década de 1940 ya había hecho su presentación el formato de 16 mm, que con costos muchísimo más bajos que los del de 35 mm, con cámaras más pequeñas que podía manipular una sola persona, un equipo completo de posproducción que podía llegar a entregar una película terminada con sonido óptico, llegaron con el tiempo a hacerle competencia a los filmes producidos por la industria cinematográfica establecida.

Con este formato volvió la efervescencia de hacer películas en Guadalajara, pero con otros fines. La primera que vio en esto su importancia fue la Universidad de Guadalajara, que creó la Dirección de Cinematografía, cuya misión era realizar películas documentales para apoyar el aprendizaje.

Al ser sus costos tan accesibles para la clase media, bastantes profesionistas adquirieron estos equipos para registrar los eventos inherentes a su profesión y también hubo aquellos que descubrieron su rentabilidad al realizar documentales para el gobierno y diversas instituciones, así como para la filmación de eventos sociales, lo que les dejaba buen dinero, ya que existía un mercado que podía pagar el producto a los precios que lo ofrecían, una bagatela en comparación, si se quería filmar la película en 35 mm.

Pero la explosión de la cinematografía local vino cuando aparecieron los formatos de 8 y súper 8 mm, este último con una resolución extraordinaria dado su tamaño y a

precios sumamente bajos, lo que fomentó el quehacer cinematográfico, pues además de que mucha gente adquiriría este tipo de cámaras para registrar las actividades que hacían tanto familiares como profesionales, hubo quienes descubrieron que se podían realizar películas de ficción de la duración que fuese, desde cortometrajes hasta largometrajes, que podían expresar sus ideas a través de la cinematografía así como hacer creaciones estéticas.

En el formato súper 8 mm había todo el equipo disponible para terminar una película con sonido y excelente resolución, era como hacer cine en miniatura. Y con los bajísimos costos de adquisición de todo el equipo necesario para la realización de una película, con todo y sonido, el que no se expresaba a través del arte cinematográfico era porque realmente no quería hacerlo.

LA LABOR DE LOS CINE-CLUBS:

Siempre existió gente en Guadalajara interesada en apreciar un cine de calidad, con narrativas y propuestas estéticas diferentes a las que ofrecía la cartelera comercial ya que su rentabilidad económica era prácticamente nula y no les interesaba exhibirlos, por lo que solo podían ser vistos en los cine-clubs que gente entusiasta del arte cinematográfico organizaban.

El primero de ellos fue el que salió a la luz allá a principios de la década de los años 50 promovido por la Universidad de Guadalajara. Posteriormente instituciones culturales como la biblioteca Benjamín Franklin dependiente del consulado de Estados Unidos y la Alianza Francesa se integraron a esta tarea, la Casa de la Cultura Jalisciense a principios de la década de los 60 abrió las puertas al suyo, seguido por Arquítac y la Galería Municipal y también en algunos centros escolares de forma intermitente exhibieron películas de calidad. La vida de cada uno de estos no fue continua ni constante ya que estaban atados a los caprichos de quienes manejaban las diversas instituciones y al interés personal de quienes querían promover el cine de calidad. Pero siempre existió un lugar alternativo en donde se pudiera apreciar el Arte Cinematográfico.

Esta labor fue importantísima para difundir el conocimiento cinematográfico y del cual abrevaron los cineastas en ciernes para posteriormente plasmarlo en sus obras.

LOS FESTIVALES CINEMATOGRAFICOS:

El Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje fue una piedra de toque para incentivar la producción de películas en la ciudad, ya que motivo a varias personas a decidirse a expresarse a través del arte cinematográfico al tener la oportunidad a exhibir sus creaciones en esta ciudad, a aspirar a algún reconocimiento y a que se difundieran en el extranjero, por lo que se reinició la producción de cine tapatío en formato de 16 mm., y en su modalidad de cortometraje, además de que al ser internacional el público tuvo la oportunidad de apreciar films de excelente calidad que de otra manera jamás se hubieran exhibido en nuestra ciudad y que sirvieron de inspiración y de transmisión de conocimientos al mostrar otras formas de narrar historias y novedosas formas de expresiones estéticas que fueron absorbidas por los cineastas en ciernes.

El Festival Nacional Premio Indio Fernández, también motivo a la realización de películas por los cineastas tapatíos que acudieron en mayor cantidad ya que el formato requerido era el súper 8 mm., más accesible y mucho más económico que los otros formatos.

Sin lugar a dudas estos eventos fueron de suma importancia para que personas interesadas de la comunidad tapatía se decidieran a acometer la realización de películas al existir un gran foro donde pudieran dar a conocer sus manifestaciones artísticas.

LA FORMACION DE LOS CINEASTAS:

Los cineastas que llegaron a expresarse a través del arte cinematográfico tuvieron en primer lugar una fascinación por este, y el aprendizaje del mismo fue de una forma autodidacta. Leyendo libros y apreciando películas, además de experimentar bajo el esquema de ensayo y error al elaborar sus films, lo que les dio resultado ya que cada película que realizaban era mejor que la anterior. Y hay que puntualizar que en

Guadalajara no había en esa época otra opción para obtener el conocimiento del lenguaje y la técnica cinematográfica.

LA PRODUCCION TAPATIA:

Todo lo anterior mas el entusiasmo de plasmar sus ideas a través del arte cinematográfico contribuyo a que varias personas se decidieran a realizar películas. Haciendo a un lado a aquellos que vieron en esto una oportunidad de hacer negocio o si se quiere de subsistencia filmando eventos sociales, y a los que únicamente pretendían guardar sus recuerdos en imágenes en movimiento y cuyos resultados en ambos casos no llegaron a trascender pero si se valora el esfuerzo que hicieron y que con el paso del tiempo y sin proponérselo sus realizadores han llegado a constituir un archivo histórico, nos enfocaremos únicamente en aquellos se expresaron por medio de la cinematografía.

El interés y el deseo de expresarse y experimentar nuevas formas estéticas y diferentes narrativas llevo a estos cineastas en ciernes a aprender el lenguaje y la técnica cinematográfica que conforme iban realizando películas se notaba a grandes luces como mejoraban exponencialmente en su dominio e iban alcanzando sus objetivos.

Los nombres de Alejandro Ruiz Montaña, Fernando López Ochoa, Héctor Casillas, Alejandro González Gortazar, Eugenio Arias, Pedro Matute, y varios más, se escuchaban como cineastas tapatíos que en conjunto llegaron a producir alrededor de cincuenta películas durante esa breve época (1971-1976) de las cuales las más importantes se revisaron en esta investigación y muchas de ellas lograron distinciones nacionales e internacionales, con lo que queda de manifiesto la importancia que tuvo en la ciudad este movimiento en los aspectos culturales y artísticos, así como la herencia que dejo.

EL MOVIMIENTO DEL CINE INDEPENDIENTE:

De pronto por todo el país empezaron a brotar cineastas (siendo la Ciudad de México, la capital y la más grande del país la que acaparo a la mayoría) que empezaron a realizar películas cuya producción aumentaba a un ritmo acelerado, la gran mayoría

en formato súper 8 mm., aunque había unas en 16 y 8 mm., y se dieron cuenta que para completar el proceso de comunicación faltaba que su material fuera visto por una audiencia mucho mayor que los familiares y los cuates.

De alguna forma supieron unos de otros, poniéndose en contacto para buscar el lugar donde se exhibieran sus films. Universidades, diversos centros de enseñanza, casa de cultura, sindicatos, salas alternativas, cualquier espacio disponible y susceptible de que pudiera convertirse en lugar de exhibición, e incluso al aire libre por las noches, Fueron los recintos donde se pudieron apreciar estas películas a lo largo y ancho del país, que despertaron un interés inusitado entre la población que en muchos casos abarrotaba las funciones al tratar temáticas que estaban vedadas para la industria cinematográfica nacional y exponer narrativas más fluidas e innovadoras así como una búsqueda constante de diversas formas de expresión estética y proponer el verdadero arte cinematográfico.

Contaron con un gran apoyo de los medios de comunicación sobretodo de la prensa escrita que daba cuenta de donde se exhibiría este material, comentarios de los films y entrevistas a los cineastas. También lograron tener un programa de televisión en el canal 11 del Instituto Politécnico Nacional de nombre “Rollos Cortos, Ideas Largas”.

La efervescencia de este movimiento cada vez iba en aumento, se crearon talleres de cine donde se enseñaban el lenguaje y la técnica cinematográfica, se editaron revistas y libros al respecto, se convocaban a muestras, festivales y concursos de cine, algunos de los cuales otorgaban premios en efectivo, pero el más importante de todos, el que aglutinaba mas participantes fue el “Luis Buñuel” que alcanzo varias ediciones y cuyos diplomas estaban firmados por el célebre cineasta español.

La distribución y exhibición de las películas se hacía en forma de muestras que duraban alrededor de cuatro días y recorrían las principales ciudades del país, y quien se dedicaba a este asunto fue Sergio García Michel y en el plano internacional Raúl López Herrera.

Dicho movimiento duro alrededor de cinco años a partir de 1970, tiempo en el cual se dieron a conocer las producciones tapatías en el país y algunas en el extranjero, además con esto se demostró que se podían hacer films de contenidos muy interesantes y de búsquedas estéticas sin necesidad de invertir cuantiosas sumas de

dinero, ya que el objetivo primordial era comunicar ideas y expresarse artísticamente y no la rentabilidad económica.

LO QUE HICIERON LOS CINEASTAS TAPATIOS:

De todas aquellas personas que realizaron películas en Guadalajara, solo unos cuantos quisieron seguir con su aventura cinematográfica y para tal efecto ingresaron a la escuela de cine denominada Centro de Capacitación Cinematográfica donde cursaron los estudios correspondientes. Martín Oregel, Oscar Palacios, José Luis Gómez Padilla y Pedro Matute fueron los que probaron fortuna siendo Oscar Palacios el que mayores logros tuvo no como realizador sino como cinefotógrafo y sonidista, al llegar a ser director de cámaras de TV Azteca en el canal 13, director de fotografía en largometrajes que tuvieron exhibición nacional y comercial dentro de la industria cinematográfica establecida, documentales y películas independientes. Otros realizaron algunos documentales y posteriormente se dedicaron a diversos menesteres.

Alejandro Ruiz Montaña y José Luis Echeverri Hurtado migraron al Distrito Federal a tocar las puertas de la industria cinematográfica establecida con el afán de integrarse a ella, pero nunca se les abrieron por lo que tuvieron que regresar al terruño.

Sin embargo, cabe hacer una mención especial a Alejandro Ruiz Montaña, que logro crear una compañía productora de películas en esta ciudad, enfocada a la elaboración de documentales y películas publicitarias, teniendo bastante éxito, hasta que las incontables crisis económicas por las que ha atravesado el país, lo obligaron a cerrar sus puertas.

LO QUE EL CINE NOS DEJO:

Se puede decir que todo este movimiento cinematográfico que tuvo lugar en la ciudad de Guadalajara dejó una semilla maravillosa que poco a poco empezó a germinar.

Otros fueron los que tomaron el manejo de los cine-clubs, que pese aunque disminuyeron su actividad, poco a poco se fue ofertando la exhibición de películas de calidad en diversos recintos.

Las universidades en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación dentro de su plan de estudios ofrecían diversas materias que tenían que ver con el arte cinematográfico incluyendo la producción de películas gracias a los nuevos formatos existentes entre los cuales ya habían hecho su aparición las cámaras de video portátiles y con buena resolución así como todo el equipo necesario para terminar una película completamente que utilizando esta nueva tecnología los costos y el tiempo para terminar el film se redujeron sustancialmente, y fue la UNIVA que aprovecho esta tecnología para producir una película llamada “Yautepec” basada en un cuento de José Agustín, la cual mandaron a exhibir a diversos festivales latinoamericanos.

La Universidad de Guadalajara empezó de nuevo a interesarse en la cuestión cinematográfica creando el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, cuyo director fue Emilio García Riera. Como producto de las investigaciones se terminó la importantísima obra *Historia Documental del Cine Mexicano* y varios libros más sobre diferentes tópicos cinematográficos (directores, actores, técnica, etcétera), cuyo más prolífico autor y de más calidad fue Eduardo de la Vega Alfaro, que hasta la fecha tiene más de veinte obras en su haber y es reconocido mundialmente.

En el ámbito de la enseñanza se ofertaba un curso de guion que duraba dos años, así como cursos cortos sobre algún director, género, etcétera. A todas estas manifestaciones se iban sumando aquellas personas sobrevivientes del movimiento de los años sesenta y setenta que aún podían y tenían amor por el arte cinematográfico.

También dicho Centro empezó a organizar la Muestra de Cine Mexicano que poco a poco fue tomando más fuerza y en el que presentaban trabajos los alumnos del curso de guion, al que ya habían añadido la realización, para que aquellos tuvieran la oportunidad de terminar sus obras.

Con toda esta base y con el paso del tiempo se creó la Dirección de Producción Audiovisual, que adquirió equipos profesionales, que incluso utilizaba para producir y coproducir películas para la cartelera comercial; además de arrendarlos a todas aquellas personas que tuvieran la necesidad de utilizarlos, también producían cortometrajes y documentales para televisión y para la enseñanza y archivo de hechos sociales, mayormente aquellos que tenían relación con la universidad.

Aquel curso que empezó para la enseñanza del guion terminó como una licenciatura en producción audiovisual con duración de cinco años, a la cual le añadieron una maestría en guion e investigación cinematográficas.

Y finalmente La Muestra de Cine Mexicano se convirtió en El Festival Iberoamericano de Cine de Guadalajara, y es el más importante de Iberoamérica con diversas secciones y mesas de trabajo.

Las nuevas tecnologías que han reducido los costos de producción a precios irrisorios, también han facilitado enormemente la manipulación de equipos para grabar imágenes en movimiento (la palabra “filmar” ya es obsoleta y ya no se imprime en celuloide sino que se archivan en memorias de cómputo, y hasta los teléfonos celulares lo hacen), y han puesto a disposición de cualquier ser humano la posibilidad de producir películas y hasta difundirlas por Internet.

Esto también trajo nuevos centros de enseñanza en la ciudad, debido a la fuerte demanda por aprender estos conocimientos, como el Centro de Artes Audiovisuales y la Universidad de Artes Digitales, entre otras, que además de ofrecer la tradicional licenciatura en producción audiovisual, también ofrecen licenciaturas afines, como animación digital, creación de videojuegos, etcétera.

Ahora Guadalajara goza de una excelente infraestructura en todo lo relativo al audiovisual y es un referente, pero no hay que olvidar a aquellos pioneros que realizaron películas y estas se elaboraban "con las uñas" pero que marcaron el camino para obtener con lo que hoy contamos. Sembraron la semilla y esta germinó, dándole a la sociedad tapatía un apetitoso fruto.

ANEXO

FILMOGRAFÍA FUNDAMENTAL

Nota bene. Por las más diversas razones, pero sobre todo debido a la carencia de materiales fílmicos, ha sido imposible reunir una filmografía completa de todas las películas elaboradas por los cineastas tapatíos durante el periodo que comprende este estudio. Sin embargo, hemos considerado como necesario dar cuenta de los datos de producción y realización de las cintas a las que sí tuvimos acceso, mismos que damos a

conocer en este apartado, ello en riguroso orden alfabético de acuerdo a la primera letra de los títulos respectivos. Hasta donde sabemos, se trata del primer ejercicio de filmología en torno al tema y por lo tanto es posible considerarlo como una aportación historiográfica en ese mismo sentido y como una tarea a completar en el futuro.

Acherontia

Dirección: Eugenio Arias. *Guion:* Eugenio Arias y Antonio Ocegüera. *Fotografía en Color:* Ignacio Dávila. *Intérpretes:* Laura Patricia Orellana, Benjamín Pineda y María de la luz Camacho. *Producción:* Eugenio Arias. *Duración:* 25 minutos. *Formato:* 16 mm. *Origen:* Guadalajara. *Año:* 1971. *Distinciones:* *mención honorífica en Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje 1972, e invitación al Festival de Cortometraje de Oberhausen.*

Argumento

En una tarde dominical una pareja de novios descubre una casona muy antigua en las inmediaciones de la ciudad, la cual está abandonada y se les ocurre entrar en ella para hacer el amor. De dos plantas, la casa está llena de pinturas religiosas y se siente un ambiente muy especial, un tanto tenebroso, como si estuviera habitada por fantasmas. La pareja empieza a hacer un recorrido dentro de ella como si fuera un laberinto, sintiendo más la opresión que emana de ella; inicia un escarceo erótico entre ambos y la muchacha empieza a sentir miedo ante lo imponente de las pinturas y la sensación de que hay entes habitando la casa. La cámara crea en subjetivo un tercer personaje que los está observando y que en cierta forma es la conciencia de la muchacha y al final, un poco así como medio mágico, entra a la hora del acto amoroso con la intención de causarles un sobresalto o un impedimento para que continúen lo que estaban haciendo.

Catarsis

Dirección: Pedro Matute. *Asistente de dirección:* Antonio López. *Guion:* Pedro Matute. *Fotografía en Color:* Raúl Ortega. *Edición:* Pedro Matute. *Sonido:* Jorge Santoyo. *Producción:* Juan Manuel Durán. *Formato:* súper 8 mm. *Duración:* 33 minutos. *Año:* 1973. *Distinciones:* Primer lugar en el concurso estatal de cine convocado por el INJUVE en 1976. Tercer lugar en el concurso nacional de cine convocado por el INJUVE en 1976.

Día

Dirección: Pedro Matute. *Asistente de dirección:* Antonio López. *Guion:* Pedro Matute. *Fotografía en color:* Raúl Ortega. *Edición:* Pedro Matute. *Música:* Guillermo Dávalos. *Sonido:* Jorge Santoyo. *Producción:* Guillermo González. *Formato:* súper 8 mm. *Duración:* 5 minutos. *Año:* 1974. *Distinciones:* Primer lugar en el concurso estatal de cine experimental convocado por el INJUVE en 1974. Primer lugar en el concurso nacional de cine experimental convocado por el INJUVE en 1974.

El canto de la sirena

Dirección: Pedro Matute. *Asistente de dirección:* Óscar Palacios. *Guion:* Pedro Matute. *Fotografía en color:* Raúl Ortega. *Música:* Pink Floyd (disco: "Madre con corazón de átomo"). *Sonido:* Jorge Santoyo. *Intérpretes:* Shube Magaña. *Producción:* Guillermo González. *Formato:* súper 8 mm. *Duración:* 23 minutos. *Año:* 1975. *Distinciones:* Primer lugar en el concurso estatal de Cine Experimental.

El ciervo

Dirección: Pedro Matute. *Asistente de dirección:* Antonio López. *Guion:* Pedro Matute, basado en un poema de León Felipe. *Fotografía en color:* Raúl Ortega. *Edición:* Pedro Matute. *Sonido:* Jorge Santoyo. *Texto:* León Felipe. *Narración:* José Luis Pérez. *Formato:* súper 8mm. *Producción:* Juan Manuel Durán. *Duración:* 11 minutos. *Año:* 1972. *Distinciones:* Premio al mejor montaje sonoro en el III Festival de Cine Independiente Luis Buñuel 1973.

Enigma compartido

Dirección: Héctor Casillas. *Asistente de dirección:* Carlos Fuentes (homónimo del escritor). *Guion:* Héctor Casillas, basado en una historia de Arturo Vallín. *Fotografía en color:* Héctor Casillas. *Edición:* Héctor Casillas. *Música:* Salvador Uribe. *Grabación de sonido:* Héctor Casillas. *Intérpretes:* Jesús Romo, Laura Dosal y José G. Barraza. *Producción:* Héctor Casillas. *Formato:* Súper 8 mm. *Duración:* 25 minutos. *Año:* 1974. *Distinciones:* Mención honorífica en el Festival de Cine Erótico 1974. Tercer lugar en el Festival Nacional de Cine, premio “Indio Fernández” 1977, con diploma firmado por el mismo “Indio Fernández” y una medalla alusiva a este festival.

Argumento

Juan, hombre de alrededor de 35 años, llega a confesarse a una iglesia. Al decir sus pecados, que tienen relación con el erotismo y la sexualidad (esta aparece en escenas de cabarets, burlesques, burdeles, etcétera, y no como una confesión verbal), que el sacerdote confesor escucha atentamente, al grado de que se le empieza a alborotar la hormona, le da la absolución a Juan con su penitencia respectiva y este sale del templo.

Como ya no hay fieles a quienes atender, el padre confesor, de nombre Francisco, de 38 años de edad, cierra la iglesia y sale a la calle perturbado por la confesión que

acaba de escuchar, y se empieza a fijar en las mujeres que caminan por la calle, observando con detenimiento sus atributos femeninos, con lo cual su libido se acelera, recordándole e imaginándose escenas de la confesión que acaba de escuchar y que no se las puede quitar de la cabeza, recordándole insistentemente que él también es hombre.

Con el propósito de quitarse los malos pensamientos entra a una librería, pero lo primero que ve es una revista erótica que le llama la atención y se pone a hojearla, viendo las fotografías de mujeres desnudas en poses sugestivas; en eso está cuando una señora choca accidental y distraídamente con él, le pide disculpas, inician una conversación y de inmediato brota la química entre ellos; él la invita a tomar algo para continuar charlando, ella acepta encantada y salen, llegando a un café donde continúan su plática.

Pasan las horas en amena charla y les empieza a dar hambre, entonces Francisco la invita a cenar, pero Beatriz que tiene como treinta años, le dice que mejor vayan a su departamento y que así él no gasta y que además ella cocina delicioso. Cenar, se toman varios vinos y licores, aumentando entre ellos la química y la confianza, lo que inevitablemente los hace ir a la cama para hacer el amor.

Al día siguiente cuando despierta Francisco, se encuentra solo en el departamento con un recado que le dejó Beatriz, en el que le dice que se la pasó de maravilla, que cuándo se vuelven a ver y dejándole su número telefónico para que se pongan de acuerdo. Asimismo, que ya no lo pudo esperar más porque tenía que irse a trabajar y que en el comedor le dejó su desayuno. Pero Francisco trae unos remordimientos de conciencia insoportables que le recuerdan constantemente que tiene voto de castidad, por lo que se viste rápidamente, saliendo inmediatamente, camina sin rumbo fijo hasta que encuentra una iglesia y entra en ella para expiar sus culpas. Se dirige al confesionario, se hinca con la cabeza baja y escucha al sacerdote decir “Dime tus pecados”, levanta lentamente la cabeza y al ver al sacerdote que lo va a confesar queda estupefacto al darse cuenta que es Juan, a quien él había confesado el día anterior.

El informe científico número 1 (El comportamiento de las especies zoológicas en su función reproductiva)

Dirección: Pedro Matute. *Asistente de dirección:* Óscar Palacios. *Guion:* Pedro Matute y Guillermo González. *Fotografía en color:* Raúl Ortega. *Edición:* Carlos Cabello. *Música:* Con la desinteresada participación de las grabaciones en disco de Kraftwerk, Toshiro Mayozumi, Beethoven y Rossini. *Sonido:* Jorge Santoyo. *Intérpretes:* Gabriela Araujo, José Silva, José Luis Valle, Roberto Miranda. *Producción:* Antonio Williams. *Formato:* 16 mm. *Duración:* 40 minutos. *Año:* 1976. *Distinciones:* Primer lugar en el concurso nacional de Cine Experimental Convocado por el INJUVE en 1975. Premio a la mejor película en el concurso “Indio Fernández” en 1977. Premio a Pedro Matute por la mejor dirección en el concurso “Indio Fernández” 1977. Premio a Guillermo González y Pedro Matute por el mejor guion en el concurso Indio Fernández 1977. Premio a Jorge Santoyo por el mejor montaje sonoro en el concurso “Indio Fernández” 1977. Premio a Gabriela Araujo por la mejor actriz en el concurso “Indio Fernández” 1977. *Estreno:* Se llevó a cabo ante un abarrotado auditorio, en la Casa de la Cultura Jalisciense, con lo que se tuvo que proyectar una función extra el 21 de febrero de 1977.

Juventud, vida o muerte

Dirección: Héctor Casillas. *Asistente de dirección:* Carlos Fuentes (homónimo del escritor). *Guion:* Héctor Casillas. *Fotografía en color:* Héctor Casillas. *Edición:* Héctor Casillas. *Musicalización:* Salvador Uribe. *Grabación de sonido:* Héctor Casillas. *Producción:* Héctor Casillas. *Formato:* 8 mm. *Duración:* 10 minutos. *Año:* 1973.

Argumento

Esta película está hecha con base en fotografías fijas, que se intercalan con escenas de otros films, donde se muestra la represión que sufre la humanidad y sobre todo la juventud que se atreve a alzarse, queriendo cambiar el estatus quo, vigente a manos de los bloques de poder que dominan al mundo y se niegan a dejar su privilegiada posición. Por medio de su estructura dramática se va narrando la rebelión juvenil que quiere modificar el estado de las cosas, mientras por otro lado se ve cómo los esbirros de los diversos tipos de autoridades se preparan para reprimir, y reprimen, de la forma más violenta y brutal, la cual va aumentando gradualmente, a aquellos que cuestionan su permanencia en el poder y su ideología dominante. Pero deja ver una luz de esperanza como mensaje de que al fin de cuentas la decisión del derrotero que tome el planeta va a estar en los que actualmente son jóvenes: si es destruido por los propios humanos o si sigue girando alrededor del Sol. Como parábola final se ve a una joven de espaldas, desnuda, adentrándose en el mar, haciendo un fundido encadenado para observar la explosión de una bomba atómica.

La siesta del martes

Dirección: Héctor Casillas. *Asistente de dirección:* Joaquín Zepeda. *Guion:* Héctor Casillas, basado en un cuento de Gabriel García Márquez. *Fotografía en blanco y negro:* Óscar Palacios. *Intérpretes:* Cristina González. *Producción:* Héctor Casillas. Año: 1973.

Argumento

Una señora se dirige en ferrocarril a un pueblo, acompañada de su hija menor en busca de su primogénito, del que no sabe nada desde hace varios años. Al llegar va a la iglesia a preguntar si saben algo de él y la encuentra cerrada. El pueblo esta semidesértico, polvoriento, con casi todas las casas y comercios cerrados a causa del intenso calor que predomina en el lugar y con poquísima gente deambulando por las calles. Por fin encuentra a una persona y en base a los datos que le proporciona trata de indagar acerca de su paradero, y lo mismo sucede con las otras pocas gentes que se encuentra ocasionalmente, hasta que alguien le informa que por las señas que da,

concuerdan con un joven que fue asesinado y enterraron en el cementerio como persona desconocida. Le indica dónde queda su tumba y la señora acompañada de su hija va al panteón a rezarle.

La aventura

Guion, dirección, producción y montaje: Fernando López Ochoa. *Foto en color:* Pedro Matute. *Edición sonora y grabación de sonido:* Jorge Santoyo. *Intérpretes:* Laura Esponda y David G. Zumaya. *Formato:* Súper 8 mm. *Duración:* 23 minutos. *Origen:* Guadalajara, 1973.

La desconocida

Dirección, guion, producción y montaje: Fernando López Ochoa. *Foto en color:* Óscar Palacios. *Edición sonora y grabación de sonido:* Jorge Santoyo. *Narración:* José Luis Pérez. *Intérpretes:* Shube Magaña y Pedro Matute. *Formato:* Súper 8 mm. *Duración:* 14 minutos. *Origen:* Guadalajara, 1974.

Natahoyo (en el cruce de dos caminos)

Dirección: Héctor Casillas. *Asistente de dirección:* Carlos González. *Guion:* Héctor Casillas. *Fotografía en color:* Joaquín Zepeda. *Edición:* Héctor Casillas. *Intérpretes:* Ana María Delgadillo, David G. Zumaya, José Luis Pérez. *Producción:* Héctor Casillas. *Formato:* Súper 8 mm. *Duración:* 18 minutos. *Año:* 1972.

Argumento

Una familia de campesinos, como la hay en cualquier parte de la República, compuesta por los padres y sus hijos Julián de 16 años, Rosa de 15, Pancho de 12 y Ramón de 10, que viven aislados de la civilización en una modestísima casa de dos recámaras y un espacio, que es todo lo demás. Tienen sus animalitos, una cuantas vacas, un caballo,

dos burros, pollos, gallinas, seis puercos y los perros que nunca faltan en esos lugares, además de sus parcelas sembradas de maíz y frijol, los que utilizan primordialmente para subsistir y vendiendo o intercambiando sus excedentes de producción en los esporádicos viajes al pueblo más cercano, distante a unos 30 kilómetros.

La familia es unida, ayudándose siempre unos a otros, por lo que no tienen dificultades entre ellos ni con nadie más. Como lo hacen diariamente, salen en la mañana los padres, acompañados de sus hijos varones, a realizar las faenas del campo y cuidado de los animales, mientras Rosa, como es costumbre, se quedaba en la casa para preparar la comida, lavar la ropa, arreglar el hogar y hacer todas las labores relativas al cuidado del lugar donde viven.

Julián termina su trabajo en el campo y sudoroso cansado y sediento regresa a la casa, la encuentra vacía, toma agua, sale, y se dirige al río cercano para darse un baño que le mitigue el calor. Al llegar se encuentra a su hermana lavando la ropa. De repente esta resbala, cayendo al río, por lo que queda empapada, teniéndose que quitar la ropa para ponerla a secar. Julián la observa sin que ella se dé cuenta y le brota la libido, acercándose sigilosamente hasta que está junto a ella y le empieza a acariciar el cuerpo; sorprendida, Rosa no sabe qué hacer al principio, por lo que Julián continúa con las caricias; Rosa reacciona y trata de zafarse, pero ya es demasiado tarde para ella, porque su hermano, fuera de sí, la viola inmisericordemente, haciendo caso omiso de las súplicas de su hermana. Terminado el acto, Julián toma conciencia de lo que ha hecho y desaparece corriendo sin destino fijo.

Rosa llega a la casa y les cuenta a sus padres lo que le ha sucedido, quienes esperan que llegue Julián para darle un buen escarmiento. Pasan las horas y este no llega. Las horas se convierten en días y deciden ir a buscarlo. Tras recorrer varios kilómetros lo encuentran colgado de un árbol, arrepentido de su acción. Lo bajan y le dan cristiana sepultura.

¿Qué pasó con Juan García?

Dirección: Héctor Casillas. *Asistente de dirección:* Carlos Fuentes (homónimo del escritor). *Guion:* Héctor Casillas, basado en una historia que publicó *Selecciones del Readers Digest*. *Fotografía en color:* Héctor Casillas. *Edición:* Héctor Casillas. *Producción:* Héctor Casillas. *Año:* 1972. *Formato:* 8 mm. *Intérpretes:* Francisco Águila. *Duración:* 15 minutos.

Argumento

Juan García era un vendedor al cambaceo de alrededor de 60 años, de trato muy agradable, amable, simpático, dispuesto a ayudar al prójimo, y por su carisma se granjeaba la amistad de todo aquel que visitaba. Sin saberlo nadie, un buen día empezó a trabajar en una colonia de clase media baja, ofreciendo sus productos que eran de lo más diverso. Debido a su trato amigable y bondadoso, rápidamente estrechó relaciones con sus clientes, que por lo general eran amas de casa, que lo reconocieron como un habitante más del barrio aunque nadie sabía donde vivía.

Esta rutina la realizó durante cinco años aproximadamente, hasta que un buen día, visitando a una cliente, le dio un infarto y cayó fulminado al suelo. De inmediato llamaron a la Cruz Roja, que rápidamente acudió al sitio; los paramédicos checaron sus signos vitales, lo subieron a la ambulancia y se lo llevaron a la institución, donde poco pudieron hacer por su vida y finalmente murió. Nadie reclamó el cuerpo. Aquella ocasión fue la última vez que lo vieron y jamás volvieron a saber de él, como tampoco supieron de dónde había llegado.

Reflejos

Dirección: Pedro Matute. *Asistente de dirección:* Antonio López. *Guion:* Pedro Matute. *Fotografía en color:* Raúl Ortega. *Edición:* Pedro Matute. *Sonido:* Jorge Santoyo. *Intérpretes:* Rafael Ortega. *Producción:* Juan Manuel Durán. *Formato:* Súper 8 mm. *Duración:* 9 minutos. *Año:* 1971.

Argumento

En esta cinta, un joven de una sociedad tradicionalista y pequeñoburguesa, reflexiona acerca de los valores y tradiciones que esta impone, enfrentándose al *statu quo*, y decepcionado de este empieza a tejer sus propios conceptos mentales para tener una existencia diferente.

En cierta revista se comentó: “Reflejos de una personalidad incipiente, desvaríos en la incesante búsqueda de un yo. La soledad y la ausencia de convicción en lo establecido lo embargan y acometen, soledad y ausencia que se convierten en obsesión, vértigo que arrastra al individuo a destruir su personalidad en lo inseguro.”

Rostros

Dirección: Alejandro González Gortázar y Francisco Urzúa. *Guion:* Alejandro González Gortázar y Francisco Urzúa. *Fotografía en color:* Alejandro González Gortázar Audio: solamente aplausos y silencio. *Edición:* Alejandro González Gortázar. *Producción:* Alejandro González Gortázar. *Formato:* Súper 8 mm. *Duración:* 4 minutos. *Año:* 1972.

Argumento

Pasan los rostros de varias mujeres jóvenes y bellas en *close-up*, con un travelling que va llenando la pantalla, primero de perfil, luego de frente y posteriormente del otro perfil, y cuando ocupan toda la pantalla se escuchan los aplausos en todo su esplendor, los cuales van bajando y subiendo de volumen de acuerdo van abandonando el centro de la pantalla los diferentes rostros, hasta que al final salen unas nalgas de un viejito de 90 años y aquí no hay aplausos.

Tally

Dirección: Alejandro González Gortázar. *Guion:* Alejandro González Gortázar, basado en el cuento “El Lago” de Ray Bradbury. *Fotografía en blanco y negro:* Ignacio Dávila Alanís y Daniel Vázquez Aguilar. *Música:* Enrique Flores y Pink Floyd. *Texto:* Alejandro González Gortázar, paráfrasis del cuento “El lago”, de Ray Bradbury. *Narración:*

Guillermo Aldrete. *Grabación de sonido*: En una radiodifusora del centro de Guadalajara que tenía un pequeño estudio para ese objeto. Al operador le decían “El Cepillo”. *Edición*: Alejandro González Gortázar. *Intérpretes*: José Trinidad Padilla López, Alejandro Casillas Moreno, Claudia Moreno Castañeda y Graciela Mouldun. *Producción*: Alejandro González Gortázar. *Duración*: 19 minutos. *Formato*: 16 mm. *Año*: 1971.

Argumento

Se ve a un grupo de niños jugando en la playa junto con su madre; en *off* se escucha que es el último día de vacaciones. De repente, uno de los niños, que está entrando a la adolescencia, de alrededor de 12 años, se desprende del grupo y se va corriendo por la arena hasta llegar a un punto en el que solía encontrarse con su noviecita de verano, de nombre Tally (ella nunca aparece en el filme) para despedirse de ella. Era una tarde con mucho viento, el mar estaba picado, el cielo nublado, lo que impregnaba mucho dramatismo a la escena, el jovencito se hinca y empieza a construir un castillo de arena, pero sólo hace la mitad, diciendo que de esa forma lo hacía con Tally...cuando termina se levanta y grita al viento “Tally, ven a construir el resto.” Empieza el camino de regreso hacia donde está su familia y de repente voltea para ver cómo una ola barre lo que construyó del castillo.

Al día siguiente se ve a la familia tomando el tren de regreso a casa y la cara del niño pegada a la ventanilla como añorando algo. Desde arriba del tren y mientras se ilustra con tomas subjetivas los lugares por donde transita, entra una narración en *off* que explica el paso del tiempo.

El tren llega al mismo lugar de donde salió, pero al bajar el personaje ya no es un niño, sino un hombre joven, casado, y desciende acompañado por su esposa, a quien lleva a recorrer el pueblo y la playa adonde solía ir de vacaciones. Hasta que en una tarde, estando en la misma playa donde jugaba con Tally, le viene con muchísima intensidad su recuerdo, que lo hace levantarse e ir a la orilla del mar donde ve a un lancharo, ya viejo, que baja de su embarcación con algo que se supone que es un cadáver, que trae envuelto; no se ve nada de este y le dice al hombre: “Es extraño,

porque esta niña se ahogó hace catorce años; lo sé por la medalla que tiene colgada del cuello”.

El hombre se pone a caminar desconcertado por la playa, hasta encontrarse con la mitad de una construcción de un castillo de arena idéntico a los que él solía hacer con Tally, se hinca y comienza a construir la otra mitad.

Praxis

Dirección: Alejandro González Gortázar. *Guion:* Alejandro González Gortázar *Fotografía en color:* Juan Carlos de la Torre y Alejandro González Gortázar *Edición:* Alejandro González Gortázar *Música:* Praxis. *Grabación de sonido:* Enrique Flores. *Producción:* Ernesto Magaña. *Duración:* 15 minutos. *Formato:* Súper 8 mm. *Año:* 1972.

Argumento

Este era muy sencillo y se dejaban muchas cosas al azar. Se realizaron las tomas sobre la marcha, conforme fueron sucediendo los acontecimientos que se filmaron y que no sabíamos cómo se iban a presentar, ya que se trataba de un documental del grupo musical “Praxis”. Se tenía una estructura de guion que iniciaba con la preparación del concierto, en su estudio donde ensayaban, y el traslado de los equipos a una sala de cine, que se llamaba “Fernando de Fuentes”; los anuncios publicitarios, la llegada de la gente al evento, el concierto mismo que se intercalaba con tomas bucólicas, filmadas en el bosque de “La Primavera”, en donde se tocaban instrumentos acústicos como laúdes, cítaras, guitarras, tambores, etcétera, finalizando con el público asistente abandonando la sala, una vez terminado el concierto.

BIBLIOGRAFÍA

Anduiza Valdelamar, Virgilio. *Legislatura cinematográfica mexicana*. Ed. Filmoteca de la UNAM: México, 1983.

Bell de Aguilar, Sylvia. *Bell*. Ed. de autor: México, 1984.

Carmona, Fernando *et al.* *El milagro mexicano*. Ed. Nuestro Tiempo: México, 1977.

Caseti, Francisco. *Teorías del cine*. Ed. Cátedra: España, 2000.

Cazaneuve, Jean. *El hombre telespectador*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.

Da Vinci, Leonardo. *Cuadernos de notas*. Ediciones y Distribuciones Mateos: Madrid, 1999.

Diccionario Enciclopédico Quillet. Ed. Atina Arístides Quillet: Buenos Aires, 1975.

García Riera, Emilio *Breve historia del cine mexicano, primer siglo*. Mexico: Ed. Universidad de Guadalajara- IMCINE, Mapa, 1998.

-----, *Historia del cine mexicano*, SEP: México, 1986.

-----, *Historia documental del cine mexicano*. UdeG-Conaculta: México, 1970.

Gubern, Roman. *Historia del cine*. Ediciones Danae: Barcelona, 1969.

Henry A. Giroux, *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Paidós Comunicación, 146, Cine: Barcelona, 2003.

Merrill, John. C. et al. *Medios de comunicación social. Teoría y práctica en Estados Unidos y en el mundo*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Madrid, 1992.

Meyer, Lorenzo. *La encrucijada. Historia general de México*, vol. 4. Ed. El Colegio de México: México 1976.

Orendáin, Leopoldo. *Cosas de viejos papeles*. Ed. Banco Industrial de Jalisco: Guadalajara, 1969.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Siglo XXI: México, 1972.

Schiller, Herbert. *Cultura*, SA. Ed. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, 1987.

Solís, Leopoldo, *La realidad económica mexicana. Retrovisión y perspectivas*. Siglo XIX editores: México, 1977.

Tuñón, Julia. *El Hollywood tapatío. Historia de un sueño*. Ed. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, 1986.

Vaidovits, Guillermo. *El cine mudo en Guadalajara*. Ed. Universidad de Guadalajara: Guadalajara, 1989.

Yáñez, Agustín. *Primer Informe de Gobierno*. Ed. Gobierno del Estado de Jalisco: Guadalajara, 1954.

HEMEROGRAFÍA

El Informador, 30 de mayo de 1923.

El Informador, 8 de junio de 1964.

El Informador, 10 de mayo de 1973.

El Informador, 12 de mayo de 1973

El Informador, 18 de febrero de 1977.

El Informador, Agenda de la Cultura, 27 de febrero de 1977.

El Heraldo de México, 8 de mayo de 1973.

El Occidental, 10 de mayo de 1973.

Esto, 8 de mayo de 1973.

Excélsior, 7 de mayo de 1973.

Revista *México Cinema*, febrero 1943.

Revista *Ocho milímetros*. Ed. Ayuntamiento de Guadalajara: Guadalajara, número, 1 junio de 1973.

Revista *Ocho milímetros*. Ed. Ayuntamiento de Guadalajara: Guadalajara, agosto, 1973.

ENTREVISTAS

Con Alejandro González Gortázar, 14 de octubre de 2011.

Con Alfredo Joskowicz, 23 de julio de 2009.

Con Alejandro Ruiz Montaña, 3 de junio de 2005.

Con Ángel Moreno Ramos, distribuidor de películas, 26 de diciembre de 2008.

-----, 17 de noviembre de 2009.

Con Antonel Moldovan, 14 de junio de 2009.

Con Carlos Cortés Vázquez, 16 de marzo de 2005.

Con Ernesto Rodríguez Barrera, 11 de abril de 2011.

Con Eugenio Arias Buenrostro, 19 de marzo de 2005.

Con Fernando López Ochoa, 4 de noviembre de 2004.

Con Gerardo Pardo, 3 de marzo de 2010.

Con Héctor Casillas, 26 de julio de 2011.

Con Javier Torres Ladrón de Guevara, s/f.

Con Jesús Fuentes de la Torre, 28 de abril de 2008.

Con Jorge Matute y Remus, 2 de febrero de 1992.

Con Jorge Navarro, 25 de mayo de 2009.

Con José Luis Echeverri, s/f.

Con Juan Víctor Arauz, s/f.

Con Óscar Palacios, 8 de enero de 2013.

-----, 7 de marzo de 2011.

Con Raúl López Herrera, 24 de marzo de 2011.

Con Raúl Ortega Pantoja, 14 de noviembre de 2012.

Con Roberto González, 8 de junio de 2011.

