

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES

HISTORIA DE UN SUEÑO: EL HOLLYWOOD TAPATIO

TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DE MEXICO  
PRESENTA  
JULIA TUÑON PABLOS.

1981

XH  
1981  
TUÑON



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## I N D I C E

	INTRODUCCION	I
I.	LA TRAMOYA	1
	1. Origen	2
	2. La Historia del Cine: Problemas y Alternativas	4
	3. La Historia Regional: Problemas y Alternativas	10
	4. Historia de lo Fallido: Problemas y Alternativas	12
	5. Metodología	15
	Notas	25
II.	EL ESCENARIO	
	1. Transfondo Económico, Político y Social	28
	a) Contexto Nacional	30
	b) Contexto Regional	49
	2. Desarrollo de la Industria Cinematográfica	64
	a) Su proceso en México	64
	b) Cine e Industria	88
	c) Condiciones Regionales	92
	3. El cine como Ideología	102
	a) Influencia	102
	b) Contexto Nacional	113
	Notas	126
III.	EL ARGUMENTO DE ESTA HISTORIA	146
	1. La Producción: El Factor Fundamental	147
	2. Cine, Capital y Expansión: De Jalisco al Distrito Federal	148
	3. Cine Tapatío y Progreso Local: Los años cuarenta	156
	a) El cine mudo en Guadalajara: Un antecedente necesario	161
	b) Guadalajara Films	172
	c) Artistas Unidos de Occidente	247
	d) Cooperativa Elaboradora de Películas Atoyac	273
	e) Ultimos Síntomas	283
	4. Cine y Universidad: Los años Cincuenta	287

5. A Manera de Epílogo: Los años Sesenta	291
a) Películas Guadalajara, S.A.	292
b) Producciones José Luis Bueno	314
Notas	322
CONSIDERACIONES FINALES	365
FUENTES CONSULTADAS	379
a) De Archivo	379
b) Bibliográficas	380
c) Fílmicas	386
d) Hemerográficas	387
e) Orales	389

## I N T R O D U C C I O N

Este trabajo surge de la idea de que la historia nacional, para serlo realmente, debe estudiarse como totalidad, es decir, incluyendo a la provincia en sus afanes. En él se pretende seguir el rastro de una serie de proyectos que procuraron crear, en Guadalajara, una industria cinematográfica local.

Basados en el concepto de que Jalisco era una fuente inagotable para el arte nacional, y avalados por el auge económico producido por la Segunda Guerra Mundial, en la década de 1940 tres empresas pretendieron sentar las bases para hacer un "Hollywood tapatío." Todos estos proyectos fracasaron, y en el desenlace salieron a relucir intentos de fraude que fueron sancionados legalmente. Las compañías fueron: Guadalajara Films, S.A., Artistas Unidos de Occidente y Cooperativa Elaboradora de Películas Atoyac.

La primera de ellas filmó El secreto del testamento, que no pudo terminarse y quedó enlatada.

A Artistas Unidos de Occidente le correspondió el mérito de exhibir la primera película rodada en Jalisco por una empresa local: Madres heroicas. También se filmaron trozos para una segunda parte de esta producción y para la que habría de llamarse Bajo el cielo de Chapala. Ambas inconclusas. La

## II.

realización de buena cantidad de cortos y documentales daba actividad a la empresa.

La Cooperativa Elaboradora de Películas Atoyac no terminó siquiera el rodaje de El sombrero del amo.

La década de 1950 se caracterizó por un gran pesimismo en torno a las posibilidades de hacer una industria; mismo que pretendía suplirse con un amplio y docto conocimiento y con equipo cinematográfico. Las posibilidades reales de Guadalajara no pudieron avalar esta inquietud.

En 1964 la Compañía Películas Guadalajara, S.A., retomó la intención surgida veinte años atrás, adaptándola a las circunstancias de su momento. Esta empresa realizó la cinta El hombre propone, que fue exhibida a nivel nacional.

Contemporánea a ella, Producciones José Luis Bueno difundía las posibilidades fílmicas de la provincia jalisciense con Guadalajara en Verano. Su sentido, aunque muy diferente del que dio vida a las otras empresas, se ha tratado de plantear aquí, con la finalidad de contrapuntarlo con los intentos locales.

El "momento" que abarca este trabajo es, así, aproximadamente de veinte años. Los antecedentes (el cine mudo) y las actuales expectativas al respecto, han sido consideradas tan sólo por el sentido de la continuidad dialéctica que atañe a todo trabajo histórico.

El "espacio" en el que se ubican los intentos es la ciudad de Guadalajara. Los procesos de otros lugares se manejan en función de su relación con Jalisco.

También con la finalidad de mostrar otras alternativas similares, se plantea aquí la existencia de otras compañías cinematográficas jaliscienses, pero que procuraban diferentes caminos para su desarrollo, menos acordes al sentido de autonomía local.

El presente estudio se ha dividido en tres secciones: La Tramoya, El Escenario y El Argumento de esta Historia.

La Tramoya intenta explicar el proceso de realización del trabajo y de las ideas que sirvieron de premisas para justificarlo.

El Escenario trata de ubicar el fenómeno que se estudia en su lugar y en su tiempo, tomando en cuenta tanto la realidad general de México y de Jalisco como la específicamente cinematográfica. Asimismo intenta una explicación relativa a la influencia (y por ende la importancia), del hecho fílmico.

El Argumento de esta Historia presenta el desarrollo de los diferentes proyectos de creación del "Hollywood tapatío".

Este trabajo se realizó, en gran medida, en la ciudad de Guadalajara, a través de la labor realizada en el Archivo de la Palabra (ahora Departamento de Estudios Contemporáneos) del Centro Regional de Occidente del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ello, en parte, explica mucho de mi compromiso y de mi cariño para con Jalisco. Se concluyó, más de cuatro años después de iniciado, en la ciudad de México, D.F. Ello me permitió una nueva perspectiva del tema, sin alterar demasiado ni el compromiso ni el cariño hacia esa provincia.

Este trabajo tiene como su fuente esencial los testi-

#### IV.

monios de muchas de las personas que participaron en el proyecto de hacer de Jalisco una meca del cine nacional. Sus sueños, sus luchas, sus decepciones y esperanzas al respecto han sido - las vivencias que le dieron su sentido y dirección. A ellos mi reconocimiento.

He de agradecer a la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Iztapalapa la ayuda prestada en torno a - esta primera publicación del trabajo, así como, muy especialmente, a todos aquellos que me ayudaron, con una nota, un consejo, una orientación o con su confianza, en algún momento de la realización de este estudio: a Eugenia Meyer el haberme apoyado y asesorado a todo lo largo del trabajo. A Eduardo Casar, María Gracia Castillo, Carlos Castro, Paola Costa, Hira de Gortari, - Emilio García Riera, Heriberto Moreno, José María Muriá, Magalí y Arnau Muriá, Ximena Sepúlveda y Agustín Vaca. A todos ellos mi agradecimiento.



Sin embargo la historia no es más que un sueño. Los que la hicieron soñaron con cosas que no se realizaron; los que la estudian sueñan con cosas pasadas; los que la enseñan sueñan que poseen la verdad, y que la entregan.

El Gesticulador

Rodolfo Usigli.

—

J A T R A M O Y A

## I. ORIGEN

El estudio del material que ahora se presenta, se inició cuando la Cineteca Nacional encargó al Programa de Historia Oral (ahora Departamento de Estudios Contemporáneos), del Instituto Nacional de Antropología e Historia, elaborar una serie de trabajos sobre la historia de la cinematografía mexicana. Comisionada en Guadalajara por el mencionado Programa, metí manos en la obra y me puse a leer todo lo poco que estuvo a mi alcance sobre ese tan novedoso y excitante tema, con la sola intención de dirigir mis esfuerzos a completar la investigación que se realizaba en México, D. F., centrada naturalmente, en la historia del cine de la capital, y, hasta donde yo sabía, única existente en el país.

Naturalmente la monumental Historia Documental del Cine Mexicano, de Emilio García Riera, ocupó lugar preferente en mis lecturas, y en mis sorpresas: pronto destacué, del acervo abundantísimo de datos, aquellos que aludían a ciertos intentos de hacer cine en Guadalajara.

García Riera tomaba algunas suscintas noticias de una nota de Edmundo Báez, publicada en Cinema Reporter, de marzo de 1944, (1) referente a la compañía Guadalajara Films y a la película El secreto del testamento, (2) y una cita de Enrique Rosado en Cine Mexicano del 22 de septiembre de 1945 (3) que aludía a la cinta Madres heroicas producida por una compañía llamada Artistas Unidos de Occidente. (4)

Los breves datos citados por García Riera eran casi descorazonadores. Casi, porque en la escasez de información proporcionaba los nombres de los actores y productores, y éstos se con-

virtieron en el hilo de Ariadna que me llevó a localizar sobrevivientes, lamentar la muerte de algunos de los participantes en esta aventura, e, incluso, rescatar noticias de otros intentos que se hicieron en este campo.

Este último aspecto, en particular, me motivó a profundizar en la investigación: puedo decir que el tema se convirtió en un reto para mí a partir de una circunstancia clave: el olvido. - El olvido que una sociedad puede tender sobre un hecho significativo, por la simple razón de haber fracasado éste. El olvido de algo tan reciente (cuando se está acostumbrado a hablar de fechas históricas), que pareciera haber sucedido ayer (de algo casi tan reciente como yo misma), de algo que hubiera supuesto debía conservarse todavía, si no ya en libros o documentos, al menos en la memoria de quienes lo vivieron: este olvido me hizo cobrar conciencia de la cantidad de aspectos de nuestro pasado que se pierden, tergiversan o mutilan, aún cuando sean muy nuevos y soñemos con creerlos a salvo de estas situaciones.

Las causas que propician un olvido pueden ser de muy variada índole, incluso puede estar presente aquella frustración ante lo fallido, pero muchas veces es necesario rescatar de él los oscuros hechos que preferiríamos ignorar, por ser deslucidos o tristes, ya que ellos pueden darnos otra pauta de juicio en la comprensión de nuestra realidad. De negarnos esa opción corremos el riesgo de mutilar nuestra conciencia histórica. Para mí, este olvido que deformaba la visión de lo que era el cine en nuestro país, se convirtió primero en rabia y luego en reto: puesta a redondear la investigación, me pareció evidente la necesidad de trabajar la historia del siglo XX, aún la muy nueva, la del cine, la de los fracasos y

la de la provincia. Todo ello se convirtió en justificación ante mi terquedad al insistir en un tema de investigación que implicaba tantas dificultades.

## 2. LA HISTORIA DEL CINE: PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS.

Hasta el momento de comenzar a escarbar en el tema, el cine había sido para mí, en primera instancia, una finalidad en sí: el gusto que uno podía darse durante el tiempo de proyección de un filme. En otro nivel pensaba en él como en un fenómeno histórico-historiable, que al tener un nacimiento, debía tener un desarrollo susceptible de estudio e interpretación. Un tercer aspecto de su importancia fue surgiendo en la medida en que me sumaba en la investigación, al evidenciarse la relación del proceso cinematográfico con su contexto, con su determinante económico, social, político, cultural, técnico, científico, etc., y al anunciármese la sugerente posibilidad de su relación recíproca: de una mutua influencia entre el cine y su medio.

Así, a este objeto histórico le veo dos facetas: una de ellas sería el cine en y por sí mismo, con una realidad explícita. Esta puede, además, ser de incalculable valor para juzgar una época. Sadoul hace notar el inmenso valor que un filme, así sea de baja calidad, puede tener como documento histórico, y la manera en la que, de contar con algunos de tiempos remotos, "sin duda, alterarían totalmente nuestras ideas sobre las costumbres, los gestos, el vestido, el lenguaje y las expresiones de los siglos pasados" -

(5) Sin embargo este primer sentido de un filme no es, ni con mucho, único, así como tampoco lo es su calidad estética.

La perspectiva del cine como muestra de una cultura im-

plica que éste puede ser un medio de aprehensión de la realidad, por muy deformadamente que la represente. En este nivel, el cine se convierte en retrato de una sociedad, involucrando un complejo nudo de relaciones mutuas. Es aquí en donde entra un concepto de historia que utiliza como instrumento al mundo de los hechos y objetos (en este caso los fílmicos), pero no como una finalidad en sí, sino como un medio para acceder al mundo de las relaciones que establecen con la sociedad, de manera que no perdamos el aspecto fundamental de la historia, de su totalidad.

Así, el cine se nos convierte en un objeto-sonda que puede servirnos de guía, de exploración de una realidad más amplia a la cual retrata: no podemos conformarnos con el mensaje inmediato de un filme: conscientes de que el cine es algo más que un universo en sí, de que tiene relaciones con un mundo más amplio, del que se nutre y al que, a su vez, influye, no podemos conformarnos con lo que "dice" una película equis, no podemos dejarnos alucinar con la "certidumbre" que irradia de la imagen, sino que debemos intentar leer entre líneas y entre imágenes para permitirnos su utilización como medio de conocimiento histórico.

La investigación de cine no debe acceder solamente al producto terminado, al filme: eso sería caer en la simplificación, en la cosificación de un fenómeno mucho más rico y complejo que una sucesión de buenas o malas películas; eso sería dejarnos llevar dócilmente por la presentación que la cinematografía ha querido dar de sí misma, a través del sistema de estrella, desviando la atención de sus relaciones y problemas de índole social y realizando entonces más eficazmente la labor de orden ideológico que

generalmente cumple. El cine no es inocente y ello nos permite trascenderlo para entender mejor su mundo y sus procesos.

Un fenómeno histórico tiene dos especificaciones: su dinamismo y sus relaciones: el cine, por su propia naturaleza, cuenta con ambas: la "cosa", la película, la retrata. Y el historiador debe pretender interpretar el proceso, la dinámica de su existencia desde el primer guión, hasta la crítica que se publica en la prensa, situándolo en su contexto, en su relación con él. La investigación de cine debe atender, entonces, a los momentos que forman su proceso: la planeación, la producción, la exhibición, la crítica, en relación con el universo en que se ha llevado a cabo.

Así, a través de la imagen que una película expresa se retrata una realidad, mostrándonos lo que se es a partir de lo que se desea, de lo que se condena, de lo que se emula o de lo que se cree ser. El momento histórico se plasma en un filme no sólo por lo que de él se presenta explícitamente, sino también en aquello que se ausenta, por todo lo que esta intención pueda expresar. Por ello es lícito pretender el conocimiento de una época a través de su imagen.

Una película como Allá en el rancho grande, de Fernando de Fuentes, puede verse, con base en lo anterior, en tres niveles: como una manera de entretenerse; como un conocimiento de una visión específica de las posibles ( o imposibles en este caso ) relaciones humanas en una hacienda y, por último, como un vehículo para conocer la actitud que un grupo de la sociedad asumía frente a la reforma agraria de Cárdenas, sus pretensiones de difundir dicha opinión, los medios a su alcance para lograrlo, la imposibilidad del -

régimen cardenista de poner un dique a estos intentos, etc... En este último nivel tomaríamos el hecho fílmico en sus relaciones con el contexto histórico, del que surgió y al que iba dirigido, y dotaríamos al objeto de su ubicación en el tiempo y en el espacio, requisitos indispensables para comprender el desarrollo cinematográfico. En el caso del cine mexicano, y en particular de esa película, es importante tomar en cuenta que el retrato que del país se da se convierte en objeto de consumo y de identidad, no sólo para los habitantes de México, sino para los de los países de habla española de América Latina, creando una serie de estereotipos que mucho han influido en la visión que de nosotros se tiene.

Mi intención de penetrar en el estudio del cine brota de una toma esencial de conciencia y de una crítica a buena parte del quehacer historiográfico tradicional en nuestro país. La conciencia es la de que el objeto de la historia es el hombre, y de que éste es un ser complejo en el que se entrelazan diferentes circunstancias que lo forman como un ser global: pretender entenderlo, entonces, significa acceder a él en cuanto a totalidad, en cuanto a sus relaciones con los diferentes aspectos y niveles de su universo. Ahí entra una crítica, a la tendencia de la historiografía nacional a centrarse mayoritariamente en uno de los aspectos del ser histórico: el político-militar, dando una narrativa de hechos épicos, mutilando al hombre, (y por ende a la historia), al reducirlo a una sola de sus categorías. Es evidente que, por razones metodológicas toda investigación debe establecer límites que la precisen, pero lo es también que el sector que se trabaja debe de pensarse en sus relaciones con los demás, para comprenderlo como "totalidad". La na--



turalaleza humana no es exclusivamente la política y/o la militar: la historia no debe serlo tampoco. Intentar estudiar otros aspectos de su realidad significa atisbar los resquicios que propicien un conocimiento más pleno del objeto histórico.

El estudio del siglo XX tiene muchas dificultades. Una de arranque, lo es la tendencia (tan vieja como la historia misma) a ver sólo un lado del pasado, tomar como la Verdad tan sólo una visión y una versión, generalmente aquella de los que ganaron en las lides económicas y/o políticas y se impusieron como clase dominante, dominando, entre otras cosas, el usufructo del pasado para justificar el presente. Esto puede aplicarse a nuestro país, pudiendo incluso hablarse, sin ambages, de una historiografía oficial. Sin embargo, por lo reciente, casi diría, lo presente de la historia de nuestro siglo, la realidad que se trabaja se halla imbuída todavía de existencia palpitante, por el recuerdo que alguna vez oímos evocar a algún posible abuelo, cargado todavía de emociones, de dolores, rencores, placeres latentes, triunfos celebrados, derrotas lamentadas.

Esta presencia de vida en una realidad histórica (que desgraciadamente, por lo general, se ha disecado en la historiografía tradicional), implica a menudo una toma de partido, que debería ir aparejada a la toma de conciencia de que el historiador no puede (no debe tampoco) ser una máquina que solamente juzgue o analice el pasado, sino un hombre que pretenda entenderlo con todas sus capacidades, consciente de sus propios subjetivismos, y de su propia historicidad.

El estudio de la historia del cine no está ajeno a estas circunstancias, pero además, está rodeado de un fulgor especial que

distorsiona su imagen y que, aunado a lo reciente de su existencia, lo convierte en un complejo tema de trabajo. En su investigación, por lo general, nos encontramos con una situación ambivalente: el exceso y defecto de información. La necesidad vital para esta industria de realizar propaganda nos ofrece una gran abundancia de datos que, no obstante, frecuentemente dicen poca cosa, amén de deformarla.

Por otra parte, la historiografía sobre el particular es sumamente escasa, ya que el mundo de los espectáculos recientemente ha ingresado al de la investigación científica en el campo de historia: hasta muy cercanos tiempos la consideración de su "frivolidad" se suponía suficiente para invalidar su estudio. Ello ha motivado, el descuido de aquel material básico que pudiera dar información, como es el material de archivo, de hemeroteca, o filmoteca, etc. La función específica del fenómeno cinematográfico no ha sido la de ayudar al conocimiento histórico, así, su conservación y la de sus instrumentos (revistas, documentos, etc.) carecía de sentido una vez habían cumplido con su misión esencial, y eran frecuentemente destruidas.

Cada época tiene su propia visión de la historia: el pasado se replantea periódicamente en función no tanto de sus requerimientos como de los del tiempo presente: el estudio del cine no puede quedar ajeno a la rutina historiográfica del siglo XX, no sólo por la conciencia en la necesidad de estudiar al hombre como ser global (lo que es, en sí, un retrato de su propia visión), sino también porque el cinematógrafo forma parte esencial de nuestra centuria, con su cada vez más clara importancia como medio de comunicación de masas.

Para ello el historiador debe acudir a todos aquellos medios que le permitan realizar su labor, tanto los "tradicionales", como aquellos que se convierten en una posibilidad a raíz de los descubrimientos de orden técnico, o de su desarrollo, como son la grabación de los testimonios de quienes participaron y aún viven, la conservación de los filmes para su estudio, etc. El desarrollo científico ha permitido que el cine actual pueda ser futura fuente de estudio, de la misma manera en que la deficiente constitución química de las películas se lo impidió a la mayoría de la producción del cine mudo.

### 3. LA HISTORIA REGIONAL: PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS

Una investigación que atañe a los intentos de hacer cine en provincia, implica otro cuestionamiento inicial: el de la tendencia ya tradicional en la historiografía mexicana, a estudiar, tan sólo, aquellos fenómenos acaecidos en el centro del país, más concretamente en la ciudad capital. Esto podría ser la expresión territorial del hecho de centrar el interés en los aspectos político-militares del pasado: lo que asume relevancia nacional es aquello que se define en el Distrito Federal, porque lo que se considera importante es el aspecto de la toma de decisiones, que ha usufructuado la ciudad de México. La situación tradicional ha sido como la de creer que el estado financiero de un almacén se juega en el aparador: iluminado, decorado y limpio, en lugar de hacerse en la trastienda. O como suponer que lo que una película nos dice tiene un valor en sí mismo, sin otras implicaciones que la rebasen y la retraten.

De esta manera las dinámicas particulares de las otras partes del país se han dejado de lado. Se han trabajado con el

fin de avalar, de sustentar, los hechos "nacionales", o bien para encontrar reflejados en ellos los procesos y sucesos definidos - por el centro. La posición contraria, la del historiador local, ha sido frecuentemente la de trabajar su campo como un terreno autosuficiente, con fantasías de que es "isla desierta" que nada debe ni otorga al exterior.

La perspectiva de suponer que los procesos regionales - responden de una manera lineal a una dinámica "nacional" que excluye las propias realidades, ha producido que el estudio de éstas se deje de lado, se minimice la idiosincracia con la que evidentemente cuentan: ésta fue conformada a lo largo de un proceso en el que influyeron tanto factores ecológicos, como económicos, y sociales, por un sistema de comunicaciones, en el que las distancias se medían por los días del transporte de arrieros y no por las horas - del automóvil.

Por otra parte, la predominancia del centro en el control político tiene también raigambre histórica: aquella que se debe a la herencia colonial y al consecuente centralismo que determinó - tan característicamente la vida nacional en el siglo XIX.

Con la cada vez más acelerada integración del país los valores del centro se asimilaron como los de la nación. La homogeneización de la cultura alcanzó el ámbito de la historiografía, y con ello, a una visión del pasado planteado cada vez más en términos de "país" frente a "localidad", evidenciando el predominante papel del centro frente al resto del país.

Si la finalidad de la historia es la comprensión del hombre, es esencial no olvidar que éste se explica tanto por su tiempo como por su espacio.

La necesidad de trabajar la historia regional en el contexto de las relaciones mutuas con el resto del país, es cada vez más evidente.

Luis González (6) ha recalcado la importancia de ello, para, a partir de la microhistoria, llegar a un conocimiento más integrado e integral del país.

La historia de la cinematografía no ha sido ajena a esta situación de centralismo, con mayor razón cuando los recursos financieros de esta industria se han manejado primordialmente en el Distrito Federal. Por ello la historia del cine en México se ha decidido en la capital, y, con mucho, en el ámbito internacional. Pero sí ha existido algún intento de lo contrario. Considero que la historia del cine en Jalisco tiene significación, ya que no trascendencia y la tiene respecto a lo que es el contexto de la provincia, en su propio ámbito, en el nacional y en el internacional: como muestra de la manera en que un fenómeno, por nimio que parezca ser, se mueve y define dentro de la dinámica de su región, pero también en sus relaciones con un universo más amplio: un fenómeno histórico debe atenderse en razón de su dinámica, en sus múltiples dimensiones.

#### 4. HISTORIA DE LO FALLIDO: PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS.

Si la historia no debiera tan sólo ser la del centro del país, ni la de los aspectos político-militares, tampoco ex-clusivamente la de los intentos logrados, susceptibles a ser imitados o rodeados de una aureola de repercusiones. También lo fallido del pasado nos habla de lo que fuimos, nos explica nuestra circunstancia y nos permite conocernos en nuestra quizá no tan -

gratificante (pero no por ello menos cierta) realidad. La historia del hombre se nutre tanto de sus éxitos como de sus fracasos, el intenta o desintenta en razón de ambos, y puede o no seguir - su lucha en cuanto a su capacidad de aprovecharlos. La historia no se forma únicamente con base en lo "importante", sino también en lo intrascendente, en lo cotidiano y en lo fallido.

Generalmente los fracasos se echan al olvido, y la razón de ello es coherente con el tipo de historiografía que se ha realizado, en tanto que la historia se observa como el tribunal supremo: un tribunal que ha de juzgar un hecho, que ha de condenar o premiar a un bando, convirtiéndose en arma: en arma que el grupo triunfador utiliza, propicia y hasta financia para legalizar su ascenso. La historiografía ha sido, en mucho, la opción del ganador a venderse como "el justo", y de entronizarse en el poder, implicando el olvido de todo aquello que contradiga este su intento.

Esta situación es la que nos hace ver como necesario - el rescate de las diferentes versiones de un mismo hecho, para poder aproximarnos a un conocimiento más real de él. Pero asimismo es importante salvar del olvido aún aquello que no tuvo repercusiones, al menos aparentes, ya que la intención es acceder a un conocimiento más global de nuestro pasado, y no sólo a aquel que sustente las necesidades presentes de orden político.

El modo más fructífero de analizar los acontecimientos es escribir la historia desde el punto de vista de quienes ya no tienen historia, desde el punto de vista de los perdedores, de los relegados al cesto de la historia por los conserjes de la sociedad. (7)

Lo fallido se nutre de lo que se pretende o anhela, y -

ésto retrata también parte de lo que se es. La historia no es só lo lo cuantificable y logrado: hemos de aprender también a medir lo que las ausencias y los errores significan de realidad. El - sentido de un hecho histórico no lo es exclusivamente ni su triun fo ni su trascendencia (porque incluso éstos deben atenderse con base en un contexto que puede implicar muchos fracasos previos).- La historia fáctica consideraría ese triunfo como un hecho redi- tuable y valioso, como el Hecho a estudiar, pero una historia que busque en los hechos no una meta sino su significación no puede - caer en esta simplicidad. Atender tan sólo a lo logrado llevaría a una deformación más de nuestra propia imagen: correríamos el - riesgo de sentirnos herederos y potenciales hacedores de logros, sin asumir que también lo somos de errores y fracasos.

Esta actitud de la historiografía tradicional se comprende no sólo en razón de la historia versus su papel de instrumento po lítico, sino también en cuanto a que el historiador es precisamen- te un hombre estudiando al hombre, que es juez y parte, y que par ticipa de ese rechazo emocional a lo fallido, de esa preferencia a olvidar o idealizar lo desagradable antes de aprovecharlo. El dolor, mayor o menor, que pueda reportar una pérdida nos deforma su recuerdo y nos sitúa frente a él en una situación anormal. El historiador se ha convertido en un defensor de pudores pasados: - ensalza los logros y esconde los fracasos, a menos que exista una posible utilización de ellos. Aquellos que ni siquiera disponen de una calidad de grandeza no merecen ni atención ni memoria: - caen en el saco roto del olvido.

Creo que mucho de la actitud de minimizar lo fallido respon- de a una visión personalista de la historia, a una idea de omnipo-

tencia que hace al individuo (o colectividad) asumir con exclusividad su rol de hacedor de historia, enorgulleciéndose como mérito propio de sus logros y avergozándose de sus fracasos, evadiendo la circunstancia, el tiempo o destiempo de un intento en aras de la pura intención. Creo que

La historia se hace de tal modo, que el resultado final siempre deriva de los conflictos entre muchas voluntades individuales, - cada una de las cuales, a su vez, es lo que es por efecto de una multitud de condiciones especiales de vida; son, pues, innumerables fuerzas que se entrecruzan las unas con las otras... de las que surge una resultante el acontecimiento histórico, que a su vez puede considerarse producto de una fuerza única, - que como un todo, actúa sin conciencia y sin voluntad... Todas (las voluntades) contribuyen a la resultante y se hallan, por tanto, - incluidas en ella. (8)

Así, un sueño que se intentó hacer realidad, o un fraude que, total o parcialmente se llevó a cabo, es representativo de - una posibilidad, de un deseo, de una ausencia, aunque no sea cuantificable para el historiador como hecho relevante, sino para las finanzas de algunos ingenuos que pronto tratarían de olvidar el - incidente. Su significación no lo es tanto por su importancia, - sino por lo que retrata: un nudo de sueños, y una realidad.

Si la finalidad de la historia es comprender, no juzgar ni acusar, la de este trabajo tampoco lo será: no regañar ni a - tramposos ni a trampeados, sino entender las razones por las que la pretensión de hacer cine en Guadalajara tuvo eco. La viabilidad y la honestidad de este intento quedan en lo posible, fuera - del margen: lo significativo es el que haya podido lograr patente de posibilidad, y el resto es saber el porqué.

## 5. METODOLOGIA



Para el investigador de historia, el trabajo de los fraudes, de los errores, de los fracasos, de los desengaños, se vuelve difícil de manejar: estos asuntos no fácilmente se encuentran en los archivos, sino que se difunden a media voz. Tampoco en la prensa, como no sea en la nota roja cargada de amarillismo, y eso tan sólo en el caso de que no haya podido impedirse su aparición. Los fraudes procuran no dejar huellas, ni dejar correr la información: no se hacen para ser historiados.

Las "víctimas" de una trampa intentan olvidar el asunto, ya que les devuelve una imagen de sí mismos en la que la ingenuidad y la ilusión privan sobre los valores de orden pragmático, - de habilidad y astucia que ensalza nuestra sociedad actual: en este caso los participantes se "salvan" por su buena fé, pero se "pierden" por su inocencia, cualidad no demasiado apreciada en nuestro competitivo siglo XX.

Ante esta situación las reacciones son variadas: generalmente se centran en una minimización, en un creerse que nunca se creyó, ni importó demasiado el asunto. Algunos otros exaltan como valor la actitud de "víctima", haciendo lo propio, en sentido inverso, con el "verdugo". Los menos son los que enfrentan la situación como mostrativa de su ingenuidad: en este caso puede ser vivenciada como algo divertido o como algo traumante. Enumerar más detalladamente las diferentes maneras de enfrentar un hecho, como el que aquí se trata, sería inacabable: existen tantas maneras como personas hay. Pretender entender las razones más generales es así una necesidad.

Pero historiar un sueño, un fraude, y/o una posibilidad fallida implica problemas. Uno de ellos es determinar en qué gra

do una experiencia como lo fue el intento de hacer una industria cinematográfica tapatía fue cada una de estas cosas, y ello no - en aras de un juicio, sino de una comprensión.

A partir de los escasos datos que aproveché de la Historia Documental de García Riera, comencé la averiguación inicial. Fue difícil ubicar a los primeros sobrevivientes, y aprovechar - los datos de que disponía para llegar al fin propuesto. Estos no eran muchos: la historia de la cinematografía no cuenta, para su estudio, con fuentes, y los archivos y hemerotecas de Jalisco padecen un estado lamentable. Además, mi pobre información inicial sobre el particular me negaba las pistas que pudieran orientarme en la ruta.

Sadoul, al explicar cuáles son las fuentes para el estudio del cine, las divide en tres categorías: 1) fuentes y referencias escritas, manuscritas o impresas, 2) fuentes orales y 3) filmes. (9)

Respecto a las primeras, especifica que las más valiosas son aquellas contemporáneas a la película misma, y que es importante confrontar aquello que las segundas plantean. Evidentemente - las cateogrías de Sadoul son correctas, pero están planteadas pensando en un medio específico, en el cual las fuentes para el estudio del cine, y de la historia en general, hayan recibido una cierta valoración que reditue en su mantenimiento. Intentar aplicar - estos esquemas a un proyecto como éste sería, no sólo infructuoso, sino además iluso.

Así la labor se llevó a cabo básicamente a partir de la historia oral. La ausencia de material documental es, hasta donde he podido averiguar casi absoluta. Los datos que podría proporcio

nar una investigación hecha con base exclusivamente de papeles - hubieran sido tan pobres que no significarían ningún adelanto. - Acudí, pues, a rescatar en cintas grabadas toda aquella información que implicara una aportación sobre este asunto.

A la labor detectivesca de escarbar en el pasado siguió la de "escarbar" en las memorias, buscando la información que me permitiera estudiar la industria fílmica tapatía.

Pero la tarea de la historia oral tiene sus bemoles, y éstos se hacen más evidentes cuando este instrumento es el inicial para enfrentar un tema, cuando la ignorancia de él implica una mayor dificultad para relativizar la entrevista, cuando la información recabada se convierte en el único vehículo factible de conocimiento. La historia oral, como toda metodología histórica, es un medio para un fin, ofrece el acceso a un conocimiento, y tiene también sus virtudes y sus defectos: su naturaleza permite la obtención invaluable de un determinado tipo de testimonio: testimonio que nunca ofrece absolutos, que da una visión parcial que significa tan sólo una valiosísima pieza más de un rompecabezas que se intenta armar para su interpretación. Tratar de suplir con ella el acceso a otras vías de conocimiento (como son el hemerográfico o de archivo), no es factible. Hasta donde fue posible pretendí complementar mi material con otros elementos, verificándolo y confrontándolo con otras fuentes.

Teóricamente, al hacer una entrevista, es necesario tener un conocimiento del tema lo más amplio posible, y es incluso recomendable la elaboración cuidadosa de un cuestionario general y de uno específico para cada informante. Todo ello fue muy precario en mis entrevistas, especialmente en las primeras, que tuvieron una -

clara finalidad de sondeo. Los criterios sobre el particular los fui formando sobre la marcha: fueron las entrevistas las que me - dieron los indicios a seguir en otras fuentes, porque fueron ellas también las que me hicieron evidente la necesidad de contar con - otro tipo de información. Fue el valor que sentí en ellas, tam- - bién, lo que me dió cierto estímulo frente a la frecuente esterilidad de las otras opciones.

La historia oral es, de principio, una experiencia que tiende a la concretización mas que a la generalización, porque lo que rescata es una historia de vida, por definición particular. - Sus ventajas y sus problemas emergen de esta realidad: se nos - ofrece la espontaneidad, la expresión directa de lo cotidiano, la recuperación de muchas peculiaridades que dan una visión parcial y fresca de un pasado, la posibilidad de preguntar, labrándonos - la fuente histórica al no conformarnos con lo que se dice sino aspirar a aquello que se quiere saber. Pero también la subjetividad implica los olvidos, las mentiras voluntarias y/o inconscientes, - las deformaciones. Todo ello por partida doble: no sólo por la que hace que el individuo vivencie su participación peculiar en aquel momento pasado, en una deformación in situ, sino también aquella - que se presenta con el transcurso de los años, en que los aconteci- mientos se van acomodando a las nuevas necesidades e intenciones, a nuevas valoraciones individuales. Sin embargo ambas deformaciones son significativas: también la falsa conciencia o el falso recuerdo tienen sus razones de ser.

De esta manera toda esta subjetividad es el mayor defecto y la mayor virtud de la historia oral. Es una subjetividad que se presenta de una manera más obvia que en otras fuentes, en las -

que se disfraza la certidumbre. No podemos suprimirla, porque - eliminaríamos en aras de una pureza imposible, la opción de una rica, aunque muchas veces confusa información. Lo que sí podemos y debemos intentar es suprimir la arbitrariedad y la unilateralidad en nuestro acceso al testimonio, así como atender con cautela la tarea de análisis científico a que sujetamos esta información.

El procedimiento seguido en la elaboración de este trabajo fue, entonces, el inverso al usual: no partí del conocimiento bibliográfico y documental al oral, sino a la inversa. Por - lo tanto no fui de lo general a lo particular, sino que inicié - mi recorrido a partir de la pura subjetividad de una entrevista planteada como historia de vida.

Vale quizá añadir que la recopilación de informes y la realización del trabajo significaron para mí la constatación plena de la importancia de la historia oral como método para historiar.

Mi instrumento de labor, la historia oral, presentó, - en esta ocasión, una serie de dificultades específicas, inherentes a las características de un tema como el presente.

Debido al hecho de tratarse de un intento fallido, a - menudo enfrentaba reacciones contrarias, incluso en una misma persona: por una parte el fulgor de la pantalla, las expectativas de muchos de convertirse en estrellas, estrelladas en la realidad - del fracaso. El afán de mostrar un éxito que no pudo consumarse produjo mentiras, omisiones y, en el mejor de los casos, la distorsión en el punto de vista de aquel que se sentía una víctima, - o una fuente desaprovechada.

Una característica común en los entrevistados era su -

"desconocimiento" de aquellos asuntos referentes al escándalo. - Nadie sabía o se recordaba de los asuntos económicos o legales, y muy pocos tenían un conocimiento preciso de la conformación de - las Compañías: lógicamente el temor nublaba el brillo que deseaban reflejar: el temor a verse involucrados, siquiera con su conocimiento. La bandera más constante fue la de la ignorancia, - la candidez, la buena fe en la viabilidad del proyecto. Y en - ocasiones en que aducir eso era difícil, se optó por la distancia, la evasión, la grosería.

Otra reacción frecuente fue aquella en la que se sentía la larga tradición de sometimiento de la provincia con respecto al centro del país: primero, la sorpresa porque un investigador se mostrara interesado por algo del interior; después la desconfianza, y por último la necesidad de redituarse al interés ajeno: rescatar del olvido su ilusión, su rabia, sus rencores, su desesperanza y algo más, no siempre logrado: las enseñanzas que pudo - dejar en cada uno de ellos un fracaso que, a nivel de algunas vidas individuales, asumió categoría de catástrofe.

También existió en mi la profunda decepción por no haber podido conocer la reacción de otras personas, la de todas - aquellas que fue imposible localizar o que han muerto. Casos - así fueron muchos, más que aquellos en los que la buena voluntad y el deseo de añoranza me permitieron redondear un recuerdo.

La calidad humana, la entrega, el orgullo que sentían muchos de los entrevistados frente a mi interés por ellos me ayudaron sobremedida, a veces al grado de facilitarme el material - documental que complementara los testimonios orales. El apoyo - dado por Jesús Barocio, José Guadalupe Mendoza, Alfonso Chavira,

Antonio Pérez Guillén, Roberto Pardiñas, Agustín Plascencia, se extendió al préstamo de sus archivos y papeles, aquellos que - les constatan periódicamente que todo fue real y no un invento de su imaginación, y que les sirve para presumir a sus nietos - un episodio pasado. De ellos recibí, para duplicar, fotografías, guiones, carteles, etc.

En general los papeles conservados tenían el signo del recuerdo personal. Aquellos documentos referentes a las finanzas o la administración de las compañías se perdieron, seguramente - al desmembrarse y desmantelarse sus oficinas. Por otra parte, - esos testimonios impresos me afianzaron en la idea de estar trabajando una realidad, ya que cuando se manejan las expectativas, los sueños y las fantasías de un pasado, llega un momento en el que parece estarse escarbando en un mundo de fantasmas: un logro aprehensible, que se puede tocar y checar se convierte en ali-- ciente para seguir adelante. Estos documentos fueron invaluable para mí, pero no más que los testimonios subjetivos y parciales - que fueron los únicos que pudieron darle sentido a los documentos, y a mí la comprensión honda de que sólo la vivencia humana sobre un hecho particular es la que le dá su carácter.

En cuanto a la importancia de ver las películas para - su estudio, es evidente que ésto es de primera línea: Sadoul escribía que "el film es un elemento tan esencial como el cuadro - para un historiador de la pintura" (10) Sin embargo, una vez - más me encontré aquí con la pobreza del acervo fílmico en Jalisco y la imposibilidad de ver la mayor parte de los filmes.

Trabajar las fuentes escritas o impresas: bibliográficas, hemerográficas o de archivo, tuvo también sus problemas.

En cuanto a la bibliografía esta es, evidentemente, - nula: si ya lo es escasa respecto al siglo XX jalisciense, con mayor razón respecto a la cinematografía. Lo que localicé al - respecto lo fue más en función del marco histórico en el que se dio el proyecto que al tema que me ocupaba.

La labor de hemeroteca, tanto en lo referente a periódicos como a revistas, fue ardua, en primer lugar por el pésimo estado de los acervos locales y el descuido generalizado de este tipo de fuentes: la ignorancia al respecto del mundo de la - prensa era tal, que ni en el propio sindicato "Prensa Unida" pu- dieron darme la menor orientación, además, del extenso número - de años que fue necesario rastrear, me encontré con una ausencia casi absoluta de información.

Ello es sintomático: de la incapacidad de la prensa - tapatía de incorporarse a un intento que podría repercutir en au- ge regional, o por lo menos en auge noticioso, y en la incapaci- dad de las compañías de contar con la influencia o el interés - precisos para lograr la difusión de su proyecto. Es también sig- nificativo del tipo de periodismo que existía respecto al cine: su interés se dirigía al de Hollywood y al de la ciudad de Méxi- co; su material se lograba mediante las compañías internaciona- - les de prensa que poco o nada afectaban o representaban a la so- ciedad local, como no fuera en cuanto a ser muestra de su crecien- te colonialismo cultural. Las revistas de cine de México, Distri- to Federal, evidencian, con su escasez de noticias al respecto, - el del nulo interés y poco conocimiento del desarrollo del cine - en provincia. Las escasas noticias sobre el tema son básicamente inserciones pagadas, para dar avisos al público o a los accionis-



tas.

El trabajo de archivo ha sido, tradicionalmente en la provincia, desolador. El que aquí me ocupa no tenía por qué ser una excepción: pude consultar el ramo de Trabajo y Previsión Social, en el Archivo Histórico de Jalisco, el de Notarías, y el del Registro Público de la Propiedad y el Comercio y obtener facilidades en el del Banco de México. Los datos obtenidos, sin ser suficientes fueron útiles.

A lo largo de tantos fracasos, de tantas búsquedas sin fruto, de tantas revistas y periódicos que no daban respuesta a mis preguntas; después de haber visto tantas veces la cara de sorpresa de quienes habían enterrado en su memoria algo que yo les revivía o de quienes habían enterrado tiempo atrás a la persona por la que yo preguntaba, los logros cobraban, en ocasiones, patente de triunfo: una pequeña nota en una publicación, un dato que complementara a otro o que aclarara una duda eran aliciente para continuar, aún a sabiendas de todos los estragos que el tiempo y el olvido han hecho. Cada dato logrado, por otra parte, implicaba también, al tiempo de satisfacer una curiosidad, descubrir otra, darme otro, o muchos otros caminos, otra o muchas otras preguntas, otras dudas, que desgraciadamente muchas veces debí aceptar que no tendrían respuesta.

NOTAS

1. Emilio García Riera. Historia Documental del Cine Mexicano. Epoca Sonora. Vol. II. México, Editorial Era, 1970, p. 302.
2. Edmundo Báez no recuerda nada sobre el particular, y deduce que el dato le fue remitido de la Dirección de la revista.
3. Emilio García Riera. Historia Documental del Cine Mexicano. Epoca Sonora. Vol. III. México, Editorial Era, 1971, p. 86.
4. Enrique Rosado recuerda (en conversación tenida con él el 7 de agosto de 1980) que el dato se lo dió la periodista de Guadalajara Luz Santacruz, finada.  
En el mes de agosto de 1980, en conversación con el Dr. Gómez González, su ex-marido, éste me explicó que la reportera tenía relaciones amplias con el medio cinematográfico, y muy especialmente con Pituka de Foronda. Su entrenamiento profesional lo había obtenido en los Estados Unidos de América, en la ciudad de Los Angeles, donde había trabajado con Hernández Llergo. En la década de 1930 volvió a México y se casó con él, estando casada durante trece años, viviendo en la ciudad de Guadalajara, en donde trabajaba para la revista Pues, y para el diario El Occidental. Murió en 1966, en la Joya, California.
5. George Sadoul. "Materiales, Métodos y Problemas de la Historia del Cine". La Historia de Hoy. Barcelona, Avance S.A., 1976, p. 62.
6. Luis González. "Microhistoria para multiméxico". Historia Mexicana, Vol. XXXI, No. 2, México, El Colegio de México, 1971, p.p. 225-241.
7. Louis Horowitz Irving. Foundations of Political Sociology. New York, Harper and Row, 1972, p. 556, cit. por Hather Fowler Salamini. Movilización Campesina en Veracruz, 1920-1938. México, siglo XXI, 1979, p. 9.
8. "Carta de Engels a José Bloch". Marx-Engels Obras Escogidas. 3 Vol. Moscú, Editorial Progreso, 3o. Vol, p. 545.

N O T A S

9. Sadoul, opcit, p. 54.
10. id, p. 61.

**E L E S C E N A R I O**

## I. TRASFONDO ECONOMICO, POLITICO Y SOCIAL

Como habíamos visto en la parte anterior, el cine es parte de un contexto social, y la imagen cinematográfica una especie de retrato. Nuestro intento es el estudio histórico de ese fenómeno y de lo que retrata, y el primer paso para un análisis de esta índole debe ser el de su ubicación en el tiempo y en el espacio. - Y eso porque la historia tiene como su propio cuerpo el de la particularización.

Esto conlleva un riesgo esencial: aquel de considerar ese hecho particular que se pretende analizar como autónomo, válido - por sí mismo, lo que nos llevaría ineludiblemente a desembocar en una historia fáctica. Y sí, la historia sería el análisis de hechos particulares en un tiempo y en un espacio específicos, pero - no en una suerte de isla desierta. Es necesario ver ese hecho con base en las relaciones que establece con otras realidades, tanto - de espacio como de lugar, sólo entonces cobrará carta de totalidad, sólo entonces cobrará sentido.

Para lograrlo sería necesario ver el tiempo como tiempo - histórico, es decir, dinámico, mutable. Ver el espacio no como un universo en sí mismo, sino como un ambiente determinado, en gran - medida, por factores externos.

Esto puede fácilmente perderse de vista, en especial cuando al estudiar el fenómeno cinematográfico podemos dejarnos ir con la certidumbre que emana de la imagen, cuando ocurre, como en el - cine mexicano, que esa imagen ofrece más frecuentemente una abstracción e idealización de la realidad que un análisis crítico de ella. En las historias cinematográficas el concepto de tiempo suele ser - absoluto: una apariencia de eternidad que rara vez nos ubica en un

contexto real. Lo mismo sucede con el espacio, que suele convertirse en una especie de microcosmos en el que la casualidad acerca a todas las pasiones humanas en una sola narración. Por ser el cine mexicano nuestro objeto de estudio, es fácil copiar esa dinámica que nos abstraería de las legítimas condiciones de relación del fenómeno histórico.

Entonces, al estudiar el cine, y en este caso el tapatío, debemos ubicarnos en un tiempo, no únicamente aquel que vive Jalisco, sino también México y el mundo. El tiempo central que aquí nos ha de ocupar es el de los años de la Segunda Guerra Mundial y los inmediatamente posteriores, pero con una salvedad: un hecho tan definido por el conflicto bélico no lo es únicamente por él: éste actúa e influye sobre un proceso previo, que cuenta con su propia dinámica y sus propios ritmos. Braudel ha planteado con claridad (1) la necesidad de ubicar un hecho histórico en varios niveles dialécticos, en varios ritmos de devenir. Nosotros podríamos observar uno que tiene una meta a largo plazo, que en nuestro caso iría relacionado a la industrialización nacional y regional, y otro de corto espectro que sería, en sí, el hecho, la anécdota, que ubicaríamos en esa más amplia dialéctica: sería propiamente el fenómeno del cine en Jalisco, que, en sus momentos claves, se relaciona íntimamente con la Segunda Guerra. En esta realidad sería incluso lícito pretender retomar nuestro fenómeno día a día, conscientes de que cada uno de ellos se tiñe de las necesidades de un tiempo más amplio.

Por lo que se refiere al espacio sucede algo similar: nuestro "hecho" se da en Guadalajara, y su importancia radica precisamente en eso, en ser un intento localista, y precisamente en -

esa localidad. Pero las condiciones jaliscienses que lo propician están determinadas, en gran medida, por las de la capital, que a su vez no son independientes de aquellas que el resto del mundo vive. Así esta realidad no está definida sólo por el propio pasado, sino por otros ajenos que crean un estrecho nudo de condicionantes, que serían, en última instancia, las que podrían avalar o no un intento como el de la creación de una industria cinematográfica tapatía.

El historiador se debate con dos tiempos: el que estudia y el que vive. Su comprensión del primero debe relacionarse con la de sus inquietudes presentes que son las que le hacen elegir su tema de investigación. La historia nos lleva a la comprensión de cómo nuestro pasado determina nuestro presente, y a comprender las necesidades pasadas de ese pretérito y la proyección de nuestras necesidades actuales en su rescate. Al examinar la industria cinematográfica jalisciense debemos estar plenamente conscientes de cuáles son las necesidades de hoy en torno a la historia de la provincia y del cine, y a las circunstancias que la rodean, incluso, porque muchas de las actuales dificultades al trabajar ese tema emanan directamente de ellas. Por ejemplo, aquel de la escasez documental y testimonial del proceso.

#### a) CONTEXTO NACIONAL

A pesar de que el momento histórico del que trata esta investigación cubre un período muy largo -ya que la inquietud por la cinematografía en Guadalajara data desde comienzos de nuestro siglo y se prolonga hasta hoy-, podemos considerar que su momento más relevante ocurre en los años cuarenta, razón por la cual centramos en él nuestro interés. Es entonces cuando esa

inquietud se puede convertir en el deseo factible de constituir una industria, en que su viabilidad lo convierte en una real opción. Los cuarenta marcan la cristalización de este sueño y - los intentos posteriores fundamentalmente lo repiten en vez de intentar nuevas perspectivas, aunque logren mayores éxitos.

Ello no es casual. La legitimidad del proyecto, en - los cuarenta, la da el hecho de ser resultado de una coyuntura favorable. De una coyuntura mundial (la Segunda Guerra Mundial), aunada (y propiciadora) una nacional (los sexenios de Avila Camacho y de Alemán) y de una local (los gobiernos de Silvano Barba de Marcelino García Barragán y Jesús González Gallo).

En esta coyuntura mundial se inserta un proceso nacional de industrialización, un proceso a largo plazo que no se inventa con la Guerra, pero que sí recibe de ella un poderoso impulso. La producción fílmica no tendría porqué ser una excepción. Los deseos de creación de una industria cinematográfica local son clara expresión de una posibilidad.

Con la Revolución Mexicana los ideales de la dictadura porfirista en torno a la Paz, orden y progreso dieron paso a los de raigambre política, primeramente expresados en los planteamientos maderistas del sufragio y la democracia, luego en las luchas populares, para dar paso después a una lucha por el poder. La - Revolución abrió para el país una larga serie de opciones que, - como se ha dicho popularmente, a partir de la célebre frase de - Marx, hicieron que en unos cuantos años la locomotora de la historia avanzara siglos. Ello dentro de un contexto mundial en el cual el capitalismo, cada vez más desarrollado, implicaba la necesidad de mantener a una serie de naciones en el subdesarrollo



y la dependencia, (2) al tiempo en que un precario equilibrio mundial parecía romperse con el crecimiento de una Alemania en expansión que serviría como detonante fundamental a las dos guerras mundiales.

En México, la búsqueda de opciones que representó la Revolución encontró en el cardenismo la consolidación de un estado fuerte y organizado, gobernado, al menos teóricamente, con base en un Primer Plan Sexenal, generado en el seno del Partido de la Revolución, y que pareció representar primordialmente los intereses populares. (3) Durante el cardenismo se retomaban - las viejas doctrinas que daban al Estado un papel muy activo en las distintas funciones de gobierno, convirtiéndole en una institución de gran fuerza, directora de un capitalismo mixto, con base en la necesaria estructuración política y social del sistema. Durante los seis años en que el general Lázaro Cárdenas - fue presidente (1934-1940) hubo tres momentos claves que mostraron y, a la vez aceleraron, este proceso: 1) en 1935: con la expulsión del país de Plutarco Elías Calles y la consecuente limitación política a su grupo, se inauguraba una manera no-violenta de dirimir los conflictos de poder. 2) En 1938 con la nacionalización de los recursos petroleros, se sintomatizaba la apropiación de las fuentes de riqueza por el Estado, y 3) También en marzo de 1938, la creación del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) que habría de substituir al Nacional Revolucionario (PNR) en la dirección política del país, integrándose en sectores, (obrero, campesino, popular y militar) pero con el Estado como su vinculación y su fuerza.

Todo ello preparó el terreno para que los gobiernos -

que le siguieron pudieran propiciar otros proyectos de desarrollo, más dirigidos a una política económica de industrialización que a una de agricultura y de minería para la exportación. Así "Cuando en diciembre de 1940 el general Cárdenas dejó el poder al general Manuel Avila Camacho las estructuras centrales del nuevo sistema habían tomado ya forma y consistencia." (4)

Esta nueva inquietud que desarrollaría el avila-camachismo era en muchos sentidos, no obstante, una continuación de lo que durante el sexenio de Cárdenas se había establecido en el país. (5) Aunque entonces la preocupación esencial había girado en torno al reparto de la tierra, (6) también se habían dado las pautas para el desarrollo de la industria, con el consecuente predominio de la ciudad sobre el campo, y el desarrollo de aspiraciones e ideología de la burguesía industrial (7), una clase media que se diferenciaba de la pequeña burguesía (8) y que crece a sus expensas, (9) como parte de un proceso nacional (10) que deja atrás las rémoras coloniales de una sociedad paralizada en dos grupos extremos. (11) Esta clase media sería el mercado natural de una serie de productos que habría de ofrecer el nuevo régimen, entre los que aspiraba a contarse la cinematografía.

La actitud de rechazo al gobierno por parte de varios sectores de la población se agudizó en el momento clave de la sucesión presidencial en 1940, a causa de la situación mundial, catalizando las propias quejas y descontentos en el temor de lo que pudiese venir de afuera, en una constatación más de que las situaciones externas actúan siempre a través de las ya dadas a nivel interno. Frente a la guerra de Estados Unidos de América

contra el Eje, el temor norteamericano por la posición que pudiera tomar México era grande: en el país existía un grupo conservador, tradicionalmente antiyanqui, y uno de izquierda que también lo era (aunque por diferentes razones), y que en ese momento temía una división a nivel nacional que pudiera ser pretexto para una intervención extranjera: ante eso, Vicente Lombardo Toledano, en su papel de líder de la CTM y por ende, de gran parte de la fuerza proletaria e "izquierdista" del país entró al juego de la conciliación representado por Avila Camacho, planteando a la clase trabajadora que durante los próximos seis años la tarea sería la consolidación de los logros ganados.

En gran medida, este factor externo catalizó la lucha por la sucesión presidencial, quizá la más discutida en las historias sexenales, lo cual es medida de su importancia: una importancia basada en una coyuntura nacional que implicaba varias opciones, tan variadas como podían serlo entre sí el almazanismo y el mujiquismo. Una coyuntura debida no sólo a los factores que anunciaba la Segunda Guerra Mundial sino también al hecho de que el país estaba en transición de una sociedad fundamentalmente agrícola a una industrial (12) con la correspondiente expresión social de una clase media incipiente que no podía fácilmente tender al fascismo, (13) y que tenía en cambio, la expresión ofrecida por Andreu Almazán. Por otra parte, los gobernadores estaban contra Mújica ya que su triunfo significaba la colectivización en el campo y se daba descontento de grupos de campesinos que no habían obtenido tierras, y de parte del ejército por la creación de las milicias populares. (14)

Estas opciones se ofrecían en un México que ya había demostrado, en un primer sexenio planeado la capacidad de ofrecer una estabilidad política que avalara los intentos de crecimiento económico.

Este desarrollo significaba la continuación de una parte de lo que Cárdenas había promovido, pero no de la totalidad de su política. Durante el sexenio cardenista la producción manufacturera creció a un ritmo anual promedio de 8.6%, lo cual significaba un serio incremento (15) que implicaba la aparición de nuevas empresas (16) y de mayores capitales invertidos y personal empleado. (17) Asimismo, en aras del fomento había eximido a las nuevas industrias del pago de impuestos por cinco años (18), significando una transición de la agricultura y la actividad extractiva a una industrial. (19) En esta época se establecieron industrias como la Chrysler, la General Motors, y los nombres de Trouyet, Garza Sada y Azcárraga comenzaron a ser importantes (20) para una industria que, no obstante, giraba todavía muy en torno a la agricultura. (21)

Las elecciones del cuarenta, representaron una coyuntura en la que se pusieron en juego varias opciones de lo que podría ser México y fueron campo para que ese nuevo sector influyera, basado en la necesidad que ya de él tenía el Estado. (22) Así, en 1939, a través del pacto entre Miguel Alemán (presidente de la campaña avilacamachista) y el Centro Patronal de Monterrey, este grupo, a cambio de su apoyo, designaría al gobernador y al futuro presidente municipal del Estado; la ciudad de su residencia (23), decidió apoyar a Avila Camacho, que como expresa Ariel Contreras, significaba la "contrareforma institu-

cional", en contra a la oposición abierta al régimen. (24)

Sin embargo es importante tomar en cuenta la continuidad de los dos regimenes y no caer en la trampa de ver, como - dice Luis Medina, en este cambio de régimen un naufragio del - régimen revolucionario en aras del afianzamiento del Thermidor. (25)

El avilacamachismo implicó todavía la persistencia de organizaciones y de hábitos políticos, aunque existía "... por un lado una notable estabilidad política y por el otro un ritmo veloz de crecimiento y diversificación de la economía; (26) puede afirmarse que "la tarea histórica de la administración - de Avila Camacho consistió en estabilizar el sistema social y político resquebrajado por las rápidas reformas cardenistas, - eliminar los resabios de radicalismo y conducir al país por la senda del desarrollo industrial, aprovechando la coyuntura económica y política creada por la Segunda Guerra Mundial. (27) - Lo cual no quiere decir exactamente que sea el rectificador de la política cardenista: nuevos aires soplaban en México y en Europa; nuevas necesidades políticas debían, entonces, argüirse y manejarse, en un afán de conciliar fuerzas políticas diversas, con base en un Estado que se sentía amenazado, primero por la turbiedad que había rodeado su triunfo y después por - las circunstancias emanadas de la guerra.

Estas razones obligaron a que durante el sexenio de - 1940-1946 el Estado se moviera bajo la bandera de la unidad y la conciliación, lo que le ganó a Avila Camacho el título de - Presidente-caballero. Su afán de conciliación no implicaba la pérdida del control sobre una economía para la que intentaba -

uno que fuera oficial, con el pretexto de la guerra, y a través de la utilización de instituciones como el Banco de México, la Nacional Financiera y las secretarías de Estado, así como de algunas otras que se crearon o reformaron. (28)

Al terminar la guerra quedó en el olvido el intento de planificación en gran escala y se dio un pragmatismo que atendía, en primer término, a las fuerzas del mercado. Curiosamente, la industria de la cinematografía, se dejó casi en total libertad durante el auge producido por la guerra, y el Estado comenzó a ocuparse más activamente de ella al terminar el conflicto bélico y presentarse la consecuente crisis.

También parte de este intento de fortalecimiento del poder presidencial se ubica la actuación del Ejecutivo en la Cámara de Diputados, donde la izquierda heredada del cardenismo era muy fuerte. El factor externo de la guerra encauzó aquí una preocupación propia en el sentido de pedir sacrificio político y económico, disciplina y trabajo en aras de una unidad que debía girar en torno al presidente. A este propósito se abocó la Ley Federal electoral y se creó la CNOP. No obstante, hacia 1943, el poder legislativo aún seguía siendo conflictivo para la presidencia. (29)

Es evidente el tono conciliatorio que maneja Avila Camacho. Desde el momento mismo de ser precandidato actúa sobre los conflictos laborales pidiendo a los obreros la consideración hacia los intereses nacionales (30), y manifiesta su respeto hacia la pequeña propiedad, y al ejido. En 1939 Avila Camacho decía:

...todos los mexicanos unidos, formando un

solo frente, consolidando nuestras riquezas naturales y es que la Revolución nos ha entregado, debemos imponernos el mayor esfuerzo por engrandecer al país, acallando en nuestros espíritus todo sentimiento contrario a la verdadera justicia social. (31)

Una justicia social que a partir de este momento, en una forma cada vez más institucionalizada y oficialista, a través del salario mínimo, seguridad social, participación de las utilidades por los obreros, etc., significó el usufructo por parte del Estado de las reivindicaciones sociales, quitándole automáticamente esa bandera a la militancia obrera.

Su afán conciliatorio se hizo claro en la elección de un gabinete que implicaba la representación de diversas tendencias políticas (32), lo que no le permitió conjurar las fricciones que durante su gobierno se hicieron claras en las pugnas entre su hermano Maximino, Ezequiel Padilla y Miguel Alemán, muy evidente al final del período entre estos dos últimos, como resultado de un sexenio sin definición explícita en el terreno ideológico, que no pudo suplir ésta, ni con la unidad ni con el crecimiento económico.

El cardenismo, en su preocupación por crear un capitalismo controlado por el Estado con énfasis en la redistribución de la riqueza y en ciertas reformas del terreno fiscal que le permitieran adquirir algún capital, había conseguido el rechazo de aquellos que pugnaban por un sistema tradicional de liberalismo económico, con base en un individualismo prioritario sobre otros intereses, con la bandera de la democracia que avalaba su fuerza en un crecimiento del mercado interno representado por la clase media. Se anunciaba ya un capitalismo más di-

rigido al crecimiento que al desarrollo económico, el cual implicaría también un factor de equidad en la distribución y de vinculaciones mayores del sector meramente económico con lo social, cultural, político, etc. (33) Los nuevos grupos industriales, nacidos a la sombra del fomento existente durante el cardenismo, atacaban acremente aquellas condiciones en espera de otras más propicias. (39)

Estas inquietudes encontraron eco en Avila Camacho desde sus primeros discursos, en los que se declaraba que deberían abrirse los recursos del país "... al estímulo de la iniciativa privada, rodeándola de una justa seguridad, siempre que garantice el respeto a la libertad económica de México y a las conquistas del proletariado..." (35) También en los hechos: por ejemplo, en 1941 con la Ley de Industria de Transformación que protegió a ésta. (36) Dicha ayuda a la industria recibió, además, la muy grande que significó la Segunda Guerra Mundial, con la falta de competencia exterior al tiempo de una mayor demanda de las manufacturas, tanto extranjeras como nacionales, por el aumento demográfico. México exportó un 25% de sus manufacturas. (37)

Pero no fue sólo la guerra la que fomentó la industria. Las promesas estatales en cuanto al fomento se cumplieron, y así, a partir de Avila Camacho, entre el 40 y el 50% de los gastos del gobierno se dedicaron a obras de infraestructura, necesarias para las empresas privadas, como el riego, las comunicaciones, la electricidad y los transportes.

Entraba en juego también un capitalismo regulado por el Estado frente a un capitalismo privado, en un sexenio coyun-



tural de transición entre otras dos opciones: la agricultura y la industria.

El cine, "industria sin chimeneas", también resultaba afectado por éstos factores: falta de competencia por la Segunda Guerra Mundial; mayor demanda de su producción, tanto en el exterior como en el interior, por una parte de una clase media creciente (mercado ávido de construir una ideología acorde a sus recientes necesidades de clase) que podía pagar el espectáculo. También la cinematografía se manejaba entre las aguas del capitalismo privado, que pretendía funcionar sin intervención estatal, a menos que ésta significara una ayuda económica o legal en un momento crítico, y también el asunto de su independencia respecto al gobierno, o no, se convirtió en un caballo de batalla que pretendía catalizar las preocupaciones acerca de su desarrollo.

De la misma manera el cine participó de la idea del crecimiento como fin y justificación en sí mismo, aun a expensas de la calidad, reflejando así el interés estatal por un auge productivo que no conllevaba un desarrollo económico: de la inflación (38), desatada por la guerra pudieron beneficiarse los grupos industriales y empresariales, pero no los grupos obreros y campesinos cuyo poder adquisitivo no se desarrolló a un ritmo paralelo, si durante el cardenismo los efectos del proceso inflacionario habían podido contrarrestarse de manera que no afectaran demasiado a la clase menos pudiente, a partir del gobierno de Avila Camacho no se pudo ofrecer esa solución.

(39)

Con la bandera de la emergencia de la guerra, Avila

Camacho pedía sacrificios a los obreros, y centralizaba su poder en torno a ellos con la creación de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social y las nuevas disposiciones que daban al Estado un mecanismo para participar más eficazmente en los problemas laborales (40), con la separación de los industriales y los comerciantes que estaban unificados bajo una misma ley, la de la industria de transformación mediante la creación de CANACINTRA. Se creó asimismo la Comisión Nacional Tripartita con representación de obreros, patronos y Estado, para resolver los conflictos que se pudieran suscitar en la producción, así se controló más poderosamente al sector obrero e industrial.

(41)

Al finalizar el sexenio (1946), el país se encontraba con una clase media fuerte, cada vez más consciente de sus propias necesidades, que había recibido, además, el estímulo de grupos extranjeros minoritarios que al término de la guerra llegaron a México atraídos por la estabilidad y el auge, y que coadyuvaron al desarrollo de un país muy otro ya del que Cárdenas había impulsado; un país en el que, de ser básicamente agrícola, se pasaba a una economía industrial y en el que de una propiedad del campo ejidal comunal se pasaba a dar prioridad a la propiedad privada, en un intento de fomentar la productividad rural necesaria para el abastecimiento adecuado de un México urbano e industrial.

Un México que en el año de 1946 vio la transformación del Partido, en Revolucionario Institucional, (que primero había sido Partido Nacional Revolucionario y luego Partido de la Revolución Mexicana), en el que se ha sustituido la retórica de

la lucha de clases por la de la colaboración entre ellas, y por la que, con base en su situación de ser reunión de corporaciones, en lugar de serlo de ciudadanos se le daba a la institución una fuerza insoslayable que fortalecía al sistema presidencial y daba las bases del fomento de un capitalismo de economía mixta.

(42)

Este México cambió también sus relaciones con Estados Unidos de América, ya que, amén de haber sido su sostén latinoamericano durante la guerra, su proceso de industrialización le servía de apoyo: los capitales extranjeros se centraron en el área de producción de bienes manufacturados para la demanda interior más que en la producción de materia prima para el mercado externo, y en aras de ello se mantuvo alejado de las áreas básicas, que quedaron en manos del gobierno o de la iniciativa privada. Por otra parte, y en el mismo sentido, la deuda externa de México creció, de ser muy baja en 1940 a 3'000,000,000.00 de dólares en 1979 (43), muchos de estos préstamos fueron solicitados para pago de los bienes de capital necesarios para la industrialización (44). De esta manera las compañías transnacionales pasaron a formar parte integrante de la economía nacional.

El período del avilacamachismo puede considerarse un momento de transición múltiple: de ser una economía agrícola a serlo industrial, de promoción de una economía mayormente estatal a una prioritariamente privada, y el desarrollo de una clase social media que en lo sucesivo habría de ser determinante de los destinos nacionales. Momento en el que se desataron varias opciones de ser de México, al tiempo en que se nulificaron otras; momento por añadidura, imbricado en un momento mundial de transición, de

una coyuntura expresada bélicamente.

Al terminar el período de Avila Camacho la fuerza de la burguesía y de la industria avalada por el Estado era evidente y el desarrollo de México iría a serlo en este sentido, en un ritmo cada vez más acelerado de industrialización, a pesar del dinamismo del sector agrario que seguía sustentando - al manufacturero. (45) Todo ello llevaba aparejada una complejidad cada vez mayor, que implicaba cada vez más puertas - cerradas para los no iniciados en los tejemanejes de la riqueza. No en balde es el avilacamachismo el momento en el que - se intentó crear la industria cinematográfica tapatía: el momento de puertas abiertas al experimento y a la aventura en - provincia.

Evidentemente el gobierno de Miguel Alemán (1946----1952) enfrentaba la contradicción entre un proceso nacional de crecimiento, que ya no coincidía con la situación internacional que otrora le diera impulso: el reciente término de la guerra implicaba nuevas perspectivas y nuevas competencias: - en 1947 decrecieron las exportaciones y aumentaron las importaciones, se interrumpieron los envíos de divisas de los braceros mexicanos y las reservas del Banco de México disminuyeron, con el consecuente aumento de los precios.

El préstamo de cincuenta millones de dólares negociado con el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento - abrió el camino a otras transacciones que habrían de endeudar cada vez más al país, empeñado en crecer industrialmente: los estímulos a estas actividades se centraron básicamente en las exenciones fiscales, protecciones arancelarias y facilidades-

para importar maquinarias. La industria más favorecida por estas medidas fue la siderúrgica.

La política de Alemán siguió el derrotero fijado anteriormente, por una cada vez más evidente preocupación por el crecimiento económico. Si Cárdenas había destinado a las actividades tendientes a éste el 37.6% de su presupuesto federal, Avila Camacho el 39.2%, Alemán dedica más del 50% (46). Aunque hubo varias crisis en la confianza pública (entre otras la propiciada por el cambio del valor del peso de \$4.85 a \$6.98 en relación al dolar, en 1948, y de \$6.88 a \$6.55 en 1949), la política económica siguió por el mismo camino: la iniciativa privada se vio fortalecida, pero el Estado siguió manejando medidas como las fiscales, o las de precio, e instituciones relativas a los sistemas de producción (como Pemex), para consolidar su poder y equilibrar al sector privado.

Dice Lorenzo Meyer que:

La tónica de la administración de Alemán fue la de acelerar de manera espectacular el proceso de industrialización apoyando incondicionalmente la acción de la gran empresa privada. Al concluir su período en 1952, la herencia cardenista había quedado definitivamente desprovista de todos los elementos que obstaculizaba la rápida capitalización del país a través de una vía capitalista más o menos ortodoxa. (47)

A partir de este momento el grupo de gobierno y de empresa privada convergieron cada vez más en un proyecto común de desarrollo, hablándose cada vez más insistentemente de una economía mixta: la perspectiva era sustituir con producción interna las importaciones de bienes de consumo, mediante el fomento de la industria, al tiempo de fomentar la producción agrícola -

para abastecer a la creciente población urbana del país; manter el control del Estado sobre la producción de recursos básicos sin rechazar la participación de capital extranjero. Así, "En la década de 1950 era un hecho aceptado internacionalmente que la economía mexicana había entrado ya en un proceso de cambio cualitativo irreversible." (48)

Por otra parte la población aumentó de 23,381,653 habitantes en 1946 a 27,020,576 en 1952, mejorando también en este período en cuanto a su nivel de vida, lo que se muestra en la disminución de la tasa de mortalidad de 19 a 16 por 1000. - Paralelamente se daba un proceso de urbanización acelerado, influido naturalmente por el desarrollo industrial. (49)

A pesar del endeudamiento externo y de los problemas económicos enfrentados por el país, en la década siguiente a - la de la guerra, y en el último año de su administración (1952), Miguel Alemán rechazó el convenio de ayuda militar recíproco - que proponía a México los Estados Unidos de América, lo que - nos plantea un espíritu celoso de los logros difícilmente conformados durante los años anteriores.

Durante el gobierno de Ruíz Cortines (1942-58) la intención básica de reducir el costo de la vida se centró en el fomento de la producción agrícola, que se logró, en gran medida, mediante la construcción amplia de obras de riego, beneficiando en seis años 1'128,000 hectáreas, no obstante el incremento de la producción agrícola (un 6% de promedio) no se lo-gró la autosuficiencia deseada, y fue necesario recurrir a la importación.

Desde 1955 la tónica en cuanto al crecimiento agrario

e industrial fue claramente la de una disminución del primero en aras del segundo: la agricultura creció anualmente en un - 3.2% (tasa menor a la del incremento de la población) mientras las manufacturas lo hacían en un 8.1%, la electricidad 9.5% y el petróleo un 7.0% de promedio anual. (50) El crecimiento industrial, además, giraba en torno a la siderurgia, y los productos metálicos y químicos, mientras las manufacturas de los renglones tradicionales, (textiles, ropa, calzado) lo hacían a un ritmo similar al del sector agropecuario. (51) El ritmo global de crecimiento económico mantuvo el 8% anual.

Por otra parte, en este crecimiento acelerado de la industria a partir de 1950, (formando parte de las políticas de - Ruíz Cortines, López Mateos, etc), a pesar de que la producción de bienes de consumo cuenta con un proteccionismo estatal (aranceles, exenciones fiscales, etc.) más intenso que la de bienes - de producción, en este último su tasa de crecimiento en el lapso de 1950-65 prácticamente duplica a la de bienes de consumo. (52)

Con ello, la década de los cincuenta marca otra faceta nueva en la industrialización: la de manufactura de producciones más complejas que los bienes de consumo, como son el ensamblaje de automóviles y los aparatos eléctricos, creando una industria sunturaria que sólo podía ser adquirida por un cierto sector de la población: un nuevo y privilegiado sector de la población.

En este tiempo se conservó la situación de desequilibrio entre el precio de las importaciones, que se mantenían, y el de las exportaciones mexicanas, que bajaba en el mercado mundial. - Esto orilló a una nueva devaluación del peso en 1954, que de ---

\$6.65 pasó a \$12.50 respecto al dolar.

El año 1958, año de la creación de la Secretaría de la Presidencia y último de la de Ruíz Cortines (1952-1958) significó un esfuerzo del Ejecutivo por centralizar la economía en manos del Estado. Esfuerzo débil frente a la potencia que ya tenía la empresa privada, pero cuya fuerza, aún existente, pretendía hacerse notar frente a la influencia extranjera, en un intento póstumo de mexicanización. (53)

En el mismo sentido, en el gobierno de López Mateos - (1958-1964) se puso en vigor una ley dada desde 1944 en el sentido de que el gobierno tenía facultades de exigir a cualquier empresa un 51% de participación nacional, y la aplicó respecto a la industria automotriz y en vista a la creación de la Comisión Federal de Electricidad.

No obstante, estas medidas no pudieron poner un coto eficaz a la influencia del capital foráneo: el problema era interno, basado en la necesidad de divisas y de tecnología esenciales para la actividad manufacturera. La dependencia del exterior hacia los años setenta era igualmente grande que antes de 1940, a pesar (o a causa) de un proceso de industrialización, en uno de crecimiento pero con profundas crisis interiores: a fines de los sesenta se aceptaba que México era un país subdesarrollado capaz de mantener un ritmo de crecimiento adecuado y sostenido.

El crecimiento industrial del país, de la misma manera en que no ha promovido el desarrollo social, no lo ha hecho tampoco con el de las zonas tradicionalmente pobres, limitándose a aquellas regiones con recursos suficientes para participar en -



esa dinámica, para ofrecer la infraestructura industrial necesaria. Especialmente el área metropolitana del Distrito Federal se ha visto favorecida por este incremento: si al inicio de los años sesenta esta ciudad y siete estados del Norte, con el 30% de la población total del país, contaba con más del 75% de la producción industrial diez años después el 50% de la inversión nacional se concentraba en el valle de México. (54) Esto coincide, además, con un crecimiento de la población (55) y de los servicios (56) en las ciudades que se centraron cada vez más en la década de los sesenta, mientras la población rural creció a un ritmo anual de 1.6%, la urbana lo hacía a un 5.4%. En 1970 el Distrito Federal contaba con un 17% de la población global del país. (57)

Las diferencias de clases se acentuaron, y la clase media fue cobrando fuerza y conciencia. (58) Los grupos privilegiados de obreros (FFCC), los maestros y la clase media de las ciudades han sido los protagonistas de los movimientos de lucha social más importantes de los años cincuenta y sesenta. El movimiento del año 1968 es un claro ejemplo de ello. Por otra parte la elite económica y la política están constituídas por grupos diferentes, aunque establezcan contactos. El aparato estatal se ha formado básicamente por sectores de la clase media.

Es una sociedad en la cual el sector agrícola y ganadero disminuyó del 28 al 17% de 1935 a 1975, incrementando el sector manufacturero del 28 al 40% (59), significando el paulatino control de la riqueza en pocas manos y el predominio de los grandes consorcios frente a los pequeños empresarios. Evidentemente hay crecimiento global de la economía (60), lo que no ha implica

do mejoría social, ya que no se trata de un desarrollo económico por la falta de distribución de la riqueza. Por ello, dice Carmona:

Sobre todas las cosas debe aclararse que así funciona el capitalismo, en particular el capitalismo del subdesarrollo; el equilibrio y la armonía nunca han existido en un sistema regido por los dueños del capital, por las contradicciones inevitables a que conduce el lucro como motivo y la orientación de la acción pública, determinada por el carácter clasista del Estado y regida por los intereses de la clase dominante. (61)

Todo ello ha conllevado el usufructo de los recursos - por una elite bien definida, creando una dificultad creciente para actuar fuera de esos ámbitos: la viabilidad de crear nuevas industrias es menor. La de crear una de la cinematografía en una provincia sólo podría suponerse en supeditación a la compleja maquinaria que esa "fábrica de sueños" pudiera permitir.

#### b) CONTEXTO REGIONAL.

El siglo XX, ha hecho realidad la vieja expectativa de convertir a México en un país industrializado, elaborador de muchas (que no de todas) de sus materias primas. No ha podido todavía convertirlo en un país capaz de producir aquella maquinaria esencial para su propia industria, con una que permita la transformación. Este viejo proyecto había tenido cabida en las mentes de algunos ideólogos desde el siglo XIX, y comenzado a ver la luz en forma sistemática a partir del porfirismo.

Por otra parte, este proyecto de industrialización se había soñado a la sombra de dos posibles doctrinas económicas: aquella en la que el Estado cobraba una importancia esencial -

con base en un proteccionismo que permitiera el desarrollo manu  
facturero, y aquella en la que un libre desempeño individual se  
planteaba muy acorde a los ideales clásicos del liberalismo. -  
El siglo XX dio cabida a ambas, en una conciliación que fue con  
formándose en la medida en que el propio proceso de industriali  
zación requería normas que lo rigieran: esta conciliación sería  
la llamada economía mixta.

Un proceso nacional de desarrollo industrial parecía -  
implicar paralelamente otro de centralización, que permitiera -  
la unidad necesaria, y una legislación emanada de una perspecti  
va más nacional que local. Esta unificación fue la que supo -  
dar, en gran medida, el porfirismo, con la red de transporte fe  
rroviario, base de un centralismo esencial para el desarrollo -  
de la industria.

Resultado de ello ha sido el crecimiento de algunas zo  
nas del país en detrimento o anquilosamiento de otras. (62) Y  
éste, aunque determinado por y para un proceso de industrializa  
ción, en algunas regiones se ha realizado, mas que a causa de -  
esta dinámica, de aquella paralela y necesaria del comercio. -  
Este ha sido el caso de Jalisco: aunque su potencial manufactu  
rero haya crecido, y la intención de hacerlo haya sido manifies  
ta, su desarrollo se ha debido básicamente a su estratégica si  
tuación geográfica, que la ha convertido en un lugar de paso en  
tre el centro del país, centralizador del poder político y eco  
nómico, y el Noroeste, productor de artículos de primera necesi  
dad, especialmente de granos. Este hecho ha permitido a Guada-  
lajara convertirse en la segunda ciudad, por población del país.  
Por otra parte, la propia ubicación en el territorio nacional -

ha determinado las características de la industrialización, - amén de hacerlo con el mercado al que se dirige. (63)

Este rol de mediador entre dos zonas se hizo patente ya en tiempo de la Revolución, cuando Jalisco, mas que asumir la contienda armada, la padeció por el paso que las diferentes facciones hacían en su territorio, alterando la vida cotidiana. Con la Revolución, Jalisco se adentró en los nuevos intereses - nacionales, al convertirse en escenario de los diferentes ban-- dos militares. El previo establecimiento del ferrocarril (64), dio la infraestructura necesaria para esta incorporación mili-- tar del territorio.

De esta manera, y paulatinamente, las diferentes regiones, en este caso la de Jalisco, que en los primeros tiempos de la Independencia había defendido a brazo partido el sistema federal como preservador de su identidad (65), y que era poseedora de una idiosincrasia muy peculiar, fue entrando al vértigo - del ritmo unificador dictado por la ciudad de México. La creación del PNR, en 1929, su posterior desarrollo, y más tarde la "política de masas" del cardenismo (66) fueron elementos de centralización en el aspecto político. El económico había de conciliarse con el desarrollo nacional, que en México aceleraba - sus esfuerzos durante la coyuntura del avilacamachismo.

Sin embargo, un proceso histórico no es lineal. No lo fue el de la industrialización, no lo fue tampoco su paraleleo de la centralización. Así como un proceso paulatino de manufactura implica muchas crisis en el sector agrícola y productor de materias primas, el de centralización las implica respecto a - aquellos intentos de preservar el orden y los valores locales,-

que se sienten amenazados.

Y la historia de Jalisco, dentro de un vértigo cada vez más acelerado hacia los intereses del centro, ha tenido episodios que se caracterizan por un profundo sentido localista, aparentemente en contradicción con aquel sentido que lo disparaba a la primacia de lo nacional. En este sentido podría pensarse a la cristiada (muy ligada a los intereses de tierra amenazados), en el zunismo (con una aureola de soberbia regional que podría simbolizarse en la creación de la Universidad de Guadalajara y en la consideración del grupo que rodeaba a don José Guadalupe como un equivalente, e incluso un riesgo, de la familia de Sonora), y también en la actitud de Marcelino García Barragán, viejo político a la política tradicional de Jalisco, con control excepcional en la región de Autlán por lo que ha recibido el calificativo de cacique, que, gobernando simultáneamente a la presidencia de Avila Camacho, (1943-1947) se negó a aceptar la implantación de sexenios en el Estado, que debía inaugurar su sucesor: Jesús González Gallo, lo que le valió el desafuero, debiendo entregar a Saturnino Coronado una gubernatura interina antes de los seis años de gobierno del susodicho.

El gobierno de Marcelino García Barragán se caracterizó por un aumento en el presupuesto del Estado: de 8.7 millones de pesos en 1942 a 17.2 en 1946, lo cual daba a la entidad una fuerza cada vez más evidente.

Este gobierno implicaba un momento en el que el Gobernador podía declarar estar:

Convencido de que nada importa más a un Es-

tado que la organización de su economía, será preocupación especial de mi gobierno prestar la más amplia cooperación al desarrollo del programa económico que viene realizando el Gobierno de la República para el aumento de la producción, para mejorar el standard de vida... Para estos fines prestaremos todo nuestro apoyo a los hombres de empresa y a la iniciativa privada; continuaremos la obra ya iniciada por anteriores administraciones con el propósito de fomentar nuevas industrias e impulsar el desarrollo y acrecentamiento de las existentes; continuaremos los trabajos de desarrollo y mejoramiento de las vías de comunicación y, sobre todo, haremos cuanto esté a nuestro alcance para fomentar la confianza en las inversiones y en el desenvolvimiento del crédito. (67)

Y en que, frente a los problemas provocados por la transición de un tiempo de guerra a uno de paz, la solución era producir. (68)

Sin embargo de ninguna manera podría pensarse que hubieramos seguido una política de intromisión en las actividades privadas mediante el abuso de nuestras facultades y medios de control; por el contrario procuramos siempre mantenernos en un plano de guía, orientación y colaboración con las fuerzas productoras de ayuda activa para la circulación de la riqueza y de intervención estrictamente legal para proteger al consumo. (69)

Así los principios de la economía mixta en aras del crecimiento eran manifiestos durante este gobierno, aprovechando las ventajas en la región para la industria, como su clima, su ubicación en el territorio nacional, las vías de comunicación, la abundancia de capitales y de facultades humanas para lograr un trabajo especializado. (70)

Se fomentó la industria mediante ayudas fiscales por períodos de entre veinte y treinta años, con el aprovechamiento de ello por ciento cuarenta y ocho empresas, entre las que usufructuaron esta pauta para crearse, se destacaron la Celanese Mexica

na, la Compañía Industrial de Atenquique, Cementos Guadalajara, Compañía Mexicana AGA, Hilados Guadalajara. De entre las que lo hicieron para incrementarse: Aceite, Grasas y Derivados, Cervecería del Oeste, Unión Forestal de Jalisco y Colima, etc. (71)

El incremento mencionado se aprecia con claridad en el siguiente cuadro:

<u>AÑOS</u>	<u>No. EMPRESAS</u>	<u>CAPITAL INVERTIDO</u>	
1941	2	11,000.00	
1942	24	10'006,000.00	
1943	21	4'503,000.00	
1944	45	52'993,000.00	
1945	33	14'168,000.00	
1946	23	14'600,000.00	
<b>TOTALES:</b>	<b>148</b>	<b>96'381,000.00</b>	<b>(72)</b>
	=====	=====	

De esta manera la conciencia de los cambios acaecidos era explícita:

La vida apacible de la Ciudad de Guadalajara y de las poblaciones principales del Estado, asiento residencial de grandes -- propiedades rurales y de rentistas, se ha transformado por completo: hay ahora más movimiento, más empresa, más inversión de capitales, mayor ambiente comercial; en -- suma, mayor actividad para el trabajo, ma -- yor energía para la producción de riqueza industrial, que debe garantizar la subsis -- tencia de las ciudades para alivianar la carga de la economía agrícola en una par -- ticipación combinada creadora del progre -- so... no es ya la ciudad el refugio bur -- gués de los poderosos rentistas, del pro -- fessionalismo que les sirve y del comercio lento y perezoso que le abastece y estimu -- la sus riquezas; la ciudad, ahora, es un -- centro de trabajo donde la subsistencia -- común reclama producción, donde el contac -- to con la población rural urge el aprove -- chamiento y transformación de las materias primas para sacar de ellas valores adicio -- nales y aprovecharlos en una extensa va -- riedad de usos; donde la energía del bra -- cero reclama la inversión de capitales y donde dichos capitales no pueden, por tan -- to, permanecer ociosos en las arcas del --

avaro. (73)

Una Guadalajara que ya se sentía diferente, y en la que durante el primer sexenio de la región (el de Jesús González Gallo), procuraría transformarse para lograr una coherencia entre su aspecto físico y las expectativas de crecimiento.

González Gallo (1947-1953) pareció significar para Jalisco, en el terreno que aquí tratamos, la implantación incondicional de los rumbos que a la política nacional había dirigido, primero Manuel Avila Camacho (de quien había sido estrecho colaborador), y después Miguel Alemán. Este proceso llevaba aparejado al crecimiento económico la centralización, que implicaba la pérdida de las idiosincrasias de la "patria chica". A cambio una industria cada vez más acelerada y una ciudad tan "moderna" que ampliaba las calles de su centro urbano, le construía plazas, aun a costa de tirar antiguas construcciones, y llegaba a mover el edificio de Teléfonos de México, con la finalidad de ampliar una calle, sin destruir este ni suspender los servicios.

(74) Era una nueva Guadalajara, más acercada a los ideales de modernidad y progreso que a los de tradición.

Así, cuando en marzo de 1948 se concluyeron los estudios para la transformación urbana del centro:

Los viejos hombres de negocios, anquilosados de espalda hacia el progreso, argüían la falta de dinero suficiente para su realización, y se dolían de que se borrara el aspecto tradicional, pueblerino de la ciudad de calles estrechas, de mansiones viejas. Los sectores progresistas veían con simpatía la renovación y el afán de progreso... Así fue como quedó transformada Guadalajara en la metropoli del Occidente de la República... (75)

Sin embargo, como tantas otras veces, no podemos consi



derar que González Gallo haya inventado de cero este proyecto de jaliscienseidad simbolizado en el cambio urbano: los intentos de fomento industrial se habían dado con anterioridad, en gran medida a través de la expedición de leyes que facilitarían la creación de nuevas industrias (76), y el incremento de su número desde el gobierno de Silvano Barba González. Jalisco había tenido desde tiempo atrás una modesta industria manufacturera de aprovechamiento de productos agropecuarios más que de producción de bienes intermedios y de capital. De los talleres de hilados y tejidos, de papel, cigarros, etc., del siglo XIX se pasó a los de aceites y jabones al inicio de éste, y no fue sino hasta la década de los cuarenta cuando la producción de galletas, dulces, pastas, cerillos, harinas, ocupó un lugar en la industria. En la postguerra la producción de papel se logró en alta escala, así como la de cemento, muebles y artículos de cuero. A partir de los años cincuenta los químicos y forrajes y alimentos balanceados, así como algunos tipos de maquinaria y herramientas. Este proceso industrial siguió en términos generales, los rubros del "nacional", y en términos particulares aquellos de la región central del país. (77) El gobierno de González Gallo ayudó al fomento industrial mediante exenciones fiscales.

Así, en este sentido, estos años son de coyuntura para el país. Para Jalisco lo son doblemente, en la ambivalencia de una dinámica industrial y de fomento económico con un gobierno para el que los viejos valores de índole política privaban sobre los de desarrollo económico nacional: el sentido de jaliscienseidad era muy grande todavía. El desarrollo hacía a Miguel

Alemán declarar respecto a Jalisco: "La provincia trabaja, La provincia construye, La provincia está forjando patria" (78) y a Jalisco difundir el logro y enorgullecerse del halago.

En este terreno favorable podía fructificar el sueño de crear una industria cinematográfica local. Unos cuantos - años más tarde, ya cualquier intento de esta naturaleza habría necesariamente de asumir rasgos menos autonomistas, más ligados a la infraestructura del séptimo arte de la ciudad de México. En los cuarenta esta ambivalencia de un poder central fuerte y de un intento localista igualmente poderoso era la misma - que hacía convivir un intento de producción tapatía al tiempo - de una exhibición cada vez más usufructuada por el centro.

La Guadalajara de los años cuarenta era una ciudad orgullosa de su crecimiento y de sus posibilidades, una ciudad - que se preocupaba de la celebración del IV Centenario de su fundación, el 13 de febrero de 1942, con una serie de festejos que incluían los imprescindibles Juegos Florales (79) y que se mostraba celosa de sus logros, y en otra forma también celosa de - Monterrey. Una Guadalajara que...

... se ha significado dentro y fuera del país como semillero de hombres de valor, de entereza, de hidalguía y que, además, han sobresalido ventajosamente en las - ciencias y en las artes y en todas las - órdenes de la humana actividad, habiendo logrado crear para todo lo jalisciense - una aureola de respeto y de admiración - en todos los ámbitos de la República; ha sido Jalisco un jardín exuberante cuyas mujeres rosas se sueñan y se cantan bajo la invocación de "tapatías" en todas partes, y sólo escribiendo un libro inacabable se podría exponer ante los extraños todo lo que en la vida nacional ha venido significando este jirón de tierra de México, alma del centro del país, que en

los tiempos de la Colonia, en nuestra lucha por la Independencia Nacional y durante la Revolución dió muestras fehacientes de su valer.

Pocos Estados tiene nuestra Patria tan laboriosos y arraigados a su tradición y - al sentido integral del verdadero patriotismo, como el Estado de Jalisco. De allí que el progreso general se mida para el jalisciense por el adelanto de cada rincón - de nuestro suelo y se haya esforzado siempre Jalisco por el florecimiento de sus - ciudades y el bienestar de todos sus habitantes, resultando de este afán de superación que Guadalajara ocupe el segundo lugar entre las ciudades de la República, - siendo más importante sólo la metrópoli, - pues tiene una población de alrededor de - 240,000 habitantes, con las últimas y copiosas inmigraciones del Estado de Colima y de poblaciones del propio estado de Jalisco, a causa de los temblores que asolaron hace poco extensas zonas de ambas entidades; la población líquida de la ciudad - registrada durante el último censo fue de 226,233 habitantes, superior a la de Monterrey en 45,261 habitantes, ya que esta también floreciente capital tiene 180,263 habitantes pues este emporio de progreso - cuenta con 137,970 almas.

Guadalajara registró en el censo del año anterior 36,370 edificios donde viven 54,550 familias, y el nivel de su civilización, que se traduce en el disfrute de las comodidades que brindan los adelantos modernos, puede apreciarse con estos datos: se usan en la ciudad 127,547 camas, 21,420 máquinas de coser y 10,433 aparatos radio-receptores.

Todo el Estado de Jalisco cuenta con - 910 industrias de todo género que giran cada una un capital de \$10,000.00 en adelante; pequeñas industrias las hay a millares, siendo impreciso el número de trabajadores que se ocupan de ellas; sólo se tiene el dato de que en las 910 factorías trabajan - 15,146 obreros; el monto de los salarios pagados por esas 910 grandes factorías es anualmente de \$10'369,000; el monto de las inversiones en el Estado en las mismas industrias de consideración es de \$30'203, - 458.00; el valor de las materias primas del país consumidas por la gran industria de Jalisco fue en el último año de \$32'097, -

877.00: las materias primas importadas durante el mismo lapso ascendieron a \$5'795,923.00. De todas estas cantidades corresponden a Guadalajara alrededor del 76 por ciento, con lo cual se puede apreciar su importante movimiento comercial e industrial.

Comparativamente con el Estado de Nuevo León, que tiene bien ganada fama de ser esencialmente industrial, Jalisco tiene mayor número de industrias que pasan de los \$10,000.00 de capital, ya que aquel solamente cuenta con 840 factorías de esta categoría, si bien entre ellas hay muchas que sobrepasan en valor a las jaliscienses, pues el valor total de las inversiones en Nuevo León asciende a \$100'638,649.00. (80)

La Guadalajara de los años cuarenta estaba además muy acorde con los términos con que se ha enfocado la guerra por el Estado como reto para desarrollo de manera que:

Ha llegado la hora de la cooperación. Cooperar en todas las ramas de la producción. Cada quien en su puesto sin distinción de clases ni categorías, pasando por alto las divisiones sindicales que, sólo interesan al liderismo decadente, que soñó un día en apoderarse de nuestras Instituciones gubernamentales.

Ha sonado la hora de la Reconstrucción. La Nación lo reclama imperativamente en estos momentos en que la Patria ha recibido ya el primer zarpazo del totalitarismo.

Los mexicanos todos debemos laborar y cooperar cada uno dentro de nuestras facultades, en esta hora trágica y fatal por la que atraviesan las Naciones del mundo.

Los agitadores y los trastornadores del orden deben quedar fuera de la ley.

Debe oírse sólo de uno al otro confín de la República el alerta de nuestros soldados y el eco de la tierra que se abre al contacto de los arados y el ruido ensordecedor de las máquinas en los talleres y en las fábricas, acompañados del canto guerrero de la Patria que en esta hora cero para México, se halla envuelta en la tricolor Bandera, esperando la defensa de sus hijos y el triunfo de la Libertad. (81)

Pero a cuyo desarrollo también medraban una serie de -

intereses y de proyectos no acordes con la tradicional honestidad de un lugar pequeño:

Verdaderamente conmovidos hasta derramar lágrimas, nos dejan con su conducta edificante los promotores de nuevas "industrias" en nuestro Estado, ya que dichos señores, por amor a nuestra patria en general y a nuestro terruño en particular, están prontos a sacrificarse y tomando en cuenta los decretos presidenciales de laborar intensamente y como los pobrecitos tienen mucha inventiva "trabajan" como pueden y con todo éxito, comenzaron sus actividades, poniendo en idem el Hipódromo ciudadano... (82)

Una Guadalajara consciente de que, aunque su fama trascendiera sus fronteras, ésta carecía de arraigadas razones de índole económica, era más bien "cosa de literatura,... al cine mexicano, una de nuestras más florecientes industrias, le debe Jalisco su fama." (83) Una Guadalajara que quería marchar acorde con el resto del país, casi marchar al frente de él y se lamentaba de los limitantes con que este desarrollo se encontraba:

Por muchos años ha sido considerada esta ciudad como la segunda de importancia en la República. Desgraciadamente, si la conciencia tapatía no despierta, si no cambian los manidos, absurdos procedimientos, pronto Puebla, que vive pujante hacia el progreso, y la calumniada Monterrey, se pondrán en un plano superior a Guadalajara.

Cuando esta desgraciada consecuencia esté enfrente de nosotros no habrá por que quejarse. Tenemos capitalistas. Pero nuestros capitalistas, al parecer, son cobardes. No quieren oír hablar de negocios arriesgados, de nuevas industrias. Prefieren, a la triste manera de otras épocas, enterrar su dinero, mientras hay tantos hombres fuertes con ganas de trabajar y tantos materiales que --elaborar.

Hagamos buena la intención artística lírica simplemente, del cine nacional. Seamos dignos de nuestra fama. (84)

La Guadalajara del año 1940 estaba orgullosa de su aument

to demográfico: en febrero de 1944 su población se calculaba en 250,000 habitantes (con 936 nacimientos y 567 defunciones promedio por mes), cuando, doscientos años atrás, era de entre ocho y nueve mil habitantes. (85) Efectivamente el aumento demográfico había sido notorio: En 1910 había una población en Jalisco de 1'208,855; en 1921: 1'191,957; en 1930: 1'255,346 y en 1940: 1'418,310, con una población rural de 834,470 habitantes y una urbana de 583,840, cuando en el país había 19'653,552 mexicanos. En Jalisco, en 1943 y 1944 había habido un crecimiento natural de la población de 2.4 por 100 habitantes y de 2.7 en 1945. (86)

Guadalajara celebró en el año de 1964 el nacimiento de su niño número un millón, que se llamó Juan José Francisco Gutiérrez Pérez, en honor a Juan Gil Preciado, (Gobernador del Estado), José Garibi Rivera (Cardenal de la entidad) y Francisco Medina Ascencio (Presidente Municipal de Jalisco). Con el símbolo que él representaba (además de los regalos que él recibía). "... desde ahora Guadalajara no sólo será la capital del Estado más hermosa, sino también la más poblada de la República Mexicana". (87)

En algún momento nació el niño dos millones, pero la ciudad, ya alertada de los problemas de la sobrepoblación, prefirió dejar pasar desapercibido el acontecimiento.

El incremento de la población no sólo era debido a causas internas, sino por un proceso de migración hacia sus bondades de crecimiento económico. (88)

Este desarrollo y orgullo regional se aceleró a partir del gobierno de González Gallo, y repetía el crecimiento de la ciudad de México y el del país. Jalisco se convirtió paulatina-

mente en cuanto a la industria (aunque su principal actividad siguiera siendo el comercio) en un productor no sólo de algunos más de los artículos de su consumo interno, sino en sede de fábricas para el mercado nacional, como la Celanese Mexicana, la Nestlé, la Kodak.

El gobierno de Agustín Yáñez (1953-1959) continuó la tónica general en cuanto al crecimiento económico, con una preocupación más para asimilar Jalisco a los valores nacionales: Yáñez se empeñó en convertir a la entidad y a la ciudad en un lugar de cultura, en que los tradicionales valores de la violencia dieran paso a los de la armonía y el saber. Para ello no se dio, durante el período, una sola licencia de portación de armas, y los delitos disminuyeron.

Se crearon edificios para albergar a la Escuela Normal de Jalisco, la Biblioteca Pública (mismo que no se utilizó con esa finalidad sino hasta el año 1976), la Casa de la Cultura Jalisciense, la recién creada Facultad de Filosofía y Letras, etc., y a la pujante situación 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; ésto es: el cuarenta por ciento de su presupuesto general. (89)

Juan Gil Preciado (1959-1964) continuó la senda establecida durante los gobiernos antecedentes, tanto en el fomento rural, con el Plan Agrícola Jalisco que elevó la producción de maíz en el Estado y le contribuyó a obtener la cartera de Ganadería durante el gobierno de Díaz Ordaz, como en el embellecimiento de la ciudad capital, mediante obras de interés so

cial como fueron la construcción del mercado Libertad o la restauración del Parque Agua Azul.

Su sucesor, Francisco Medina Ascencio (1965-1970) había sido presidente municipal de Guadalajara de 1963 a 1965. Su gestión continuó en el sentido de crecimiento, de centralización y de mejoría de la ciudad.

Guadalajara ha tenido al día de hoy un crecimiento urbano, demográfico e industrial que no ha significado un desarrollo igualitario del bienestar social, ni una independencia política respecto al centro, ni una preservación de sus valores y tradiciones culturales, sino por el contrario, la difusión y desvirtuamiento de ellos como simbolización de lo "mexicano". Una Guadalajara, que, para muestra un botón, ya no puede permitirse el sueño viable de crear un Hollywood tapatío.



## 2. DESARROLLO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

### a) SU PROCESO EN MEXICO

Así como la intención de desarrollar una industria cinematográfica en Jalisco surgió claramente de una coyuntura favorable en el aspecto socioeconómico del país, es claro también que a ésta se sumó aquella en la que se encontraba el propio proceso de la cinematografía, no sólo mexicana, sino mundial.

Aunque Lumière hubiese considerado a su invento como una mera curiosidad científica, sin porvenir económico, cuando en 1908, en el Congreso Internacional de Editores de Filmes, - que presidía Georges Mèlies, se obtuvo que las películas se perforaran uniformemente, se dio un paso decisivo para la industria cinematográfica (90), ya que por el carácter masivo de la sociedad, ésta requería de nuevas formas de comunicación: - la posibilidad de los filmes de comunicar a un amplio público le abrió esta ruta.

A partir de entonces, la actividad fílmica no cesó de incrementarse, ya que, como en 1915 decía Federico de Onis, - "nunca un producto más barato podría tener un número tan enorme de consumidores... son tantos y tan grandes los intereses acumulados alrededor del cinematógrafo que su vida está completamente asegurada, que no morirá sin que se haya agotado el último recurso para salvarlo... el cine cuenta hoy con la adhesión de las grandes masas" 9(1) y Lenin consideraba al cine como la más importante de todas las artes.

En México, el gusto por el cinematógrafo se manifestó primero por la exhibición y sólo más tarde con la producción. (92) El aumento cuantitativo del sector de la exhibición es medida -

del gusto por el séptimo arte, y no lo es sólo a nivel nacional, sino mundial. Entre 1920 y 1960 el número de salones de cine se incrementó como sigue:

	<u>1920</u>	<u>1939</u>	<u>1951</u>	<u>1960</u>
SALAS EN EL MUNDO	47,000	73,000	120,000	160,000
SALAS EN LATINOAMERICA	1,700	4,100	10,360	12,942 (93)

En México, entre los años 1941 a 1945, el cine ya estaba tan afianzado en el gusto popular que ocupaba las distracciones de la población mucho más que cualquier otro tipo de espectáculo. (94)

En México el incremento de la industria comenzó con el cine sonoro. En 1926, las primeras exhibiciones con sonido causaron desconcierto, admiración y hasta rechazo (95), pero las inquietudes de un público analfabeta se satisfacían mejor con este espectáculo, con lo cual las necesidades del mercado empezaron a implicar nuevas búsquedas: el cine mexicano supo aprovechar la técnica sonora iniciada por la Warner's Brothers, y cuando Cárdenas prohibió el doblaje de las cintas norteamericanas (96), dio un estímulo clave para la industria nacional, abriéndole automáticamente el mercado de un público analfabeta que no podía leer unos subtítulos esenciales a la nueva dinámica fílmica. (97) La industria norteamericana desarrolló más claramente entonces el sistema de "estrella", avalado por una publicidad que implicaba un enorme gasto, pero de cualquier forma la naciente cinematografía mexicana había ya resultado beneficiada. Hollywood, para atraer al mercado latinoamericano, intentó también el que ha sido llamado "cine hispano". (98)

México se inició con el cine sonoro desde 1919 (99), pe

ro no fue sino hasta 1931 en que Santa, de Antonio Moreno, abrió al país la opción del desarrollo de la cinematografía nacional - comprensible para un público mexicano, que tendría una segunda y decisiva definición en 1936, cuando Allá en el Rancho Grande, de Fernando de Fuentes daría a ese público -y extensivamente al latinoamericano- un primer mensaje, un primer estereotipo para su reconocimiento.

El número de filmaciones comenzó a crecer aceleradamente, y este incremento de la producción, (que retrata y requiere el de la exhibición), se ha considerado medida del grado de industrialización de la actividad fílmica nacional. Macotela explica que a partir de Santa, "... el cine mexicano empieza a dejar sus características de artesanado y va aproximándose más a las de una industria" (100), y Carlos Monsivais que "el cine mexicano se inaugura como una artesanía. Ya en 1938, con setenta y cinco películas producidas se configura como una industria'"(101)

Así, parece ser que se ha considerado a la cantidad de realizaciones la que ha determinado el carácter industrial del cine, cuando debería serlo más bien el proceso de su hechura: - una artesanía sería aquella producción en la que cada obra es - realizada, de su principio a fin, por un sólo artesano, en que la división del trabajo no ha hecho su aparición y en la que los medios de producción pertenecen al hacedor del producto. En el momento de hablar de división de trabajo hemos de hablar de manufactura, máxime si el trabajo no implica la posesión de los medios necesarios. Al hacer su aparición las máquinas, para cuyo uso - hay individuos especializados que no son necesariamente sus dueños, podemos hablar de industria. Creo que el cine lo es, de -

arranque, así realice pocas obras, porque son su procedimiento y estructura las que así lo determinan: el cine es una labor de equipo que requiere tanto del actor-estrella como del actor extra, del técnico o del director. La misma tarea del actor cinematográfico se determina en este sentido, a diferencia del actor teatral (102) y los diferentes sectores de la industria: producción, distribución y exhibición, están íntimamente relacionados: como todo proceso industrial fabrica una mercancía (la película) que es necesario distribuir y vender.

Por otra parte es fundamental caracterizar a la industria cinematográfica, ya que sus peculiaridades la diferencian en mucho de la industria de chimeneas. La industria del llamado séptimo arte no produce en serie: su utilidad radica en crear objetos diferentes entre sí (por más estandarizados que puedan ser), y en que cada uno de ellos es resultado de un proceso del intelecto. Por otra parte, las utilidades nunca pueden ser predecidas con anterioridad, ni contar con un mercado fijo, sino que cada película es un riesgo, es un artículo que puede o no gustar, y cuyo resultado se sabrá sólo en la última etapa de su procedimiento: la exhibición. Es una industria que expresa la ideología de un sector, y que cumple con una labor ideológica. Es una industria por antonomasia de las sociedades urbanas de nuestro siglo, una mayor concentración demográfica, capacidad técnica y financiera, mayor tiempo libre disponible, y mayor manejo de él por los grupos de poder. Es una industria que requiere de una infraestructura, de una serie de instalaciones que dificultan la creación de nuevas opciones y condicionan la competencia. Es una industria que enfrenta el problema de la

necesidad de ofrecer cada vez algo novedoso y paradójicamente, algo conocido, fácilmente reconocible, para asegurarle un éxito.

Juan F. Azcárate, presidente provisional de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica en la primera Asamblea verificada el 27 de enero de 1943 en el Palacio de Bellas Artes, decía al respecto que:

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ES LA MAS COMPLEJA de todas las conocidas. Cualquiera otra industria se concreta a transformar una o varias materias primas en un producto, el cual vende directamente en el mercado. No así la industria cinematográfica. El producto de una película, - después de resolver arduos problemas de orden - financiero, técnico, artístico, de trabajo, etc. y de intervenir cientos de miles de pesos, acaso millones, se encuentra al final propietario del negativo, y de los derechos de explotación de una película. No tiene por kilos, litros o metros, sino que tiene que vender derechos de explotación a algún distribuidor, o bien encargarse de distribuir él mismo. Y hacer esa intermediación para vender sus derechos a las empresas exhibidoras.

El distribuidor que adquiere esos derechos tampoco puede venderlos a su vez directamente al consumidor. El tiene que venderlos a los empresarios de cine: quienes son los únicos que tienen la capacidad mecánica para transformar la película en un espectáculo que aparece en la pantalla, que es la forma en que es consumido el artículo económico de la película.

Esta peculiaridad de la explotación cinematográfica no estaba contenida en los textos clásicos de la economía, y es por esto que la explotación cinematográfica es poco comprendida fuera de la industria misma. Más aún ocurre que las personas de un ramo de la industria ignoran los problemas y las cargas de los otros ramos. (103)

Estos primeros años de incremento cinematográfico donde se da una industria incipiente (que podrá, con base en esto, dispararse en la década de los cuarenta), son también aquellos de formación de los estereotipos que harán del cine una institución

cultural. Andrew Tudor (104) da una clara explicación de cómo el cine funge con su labor ideológica a través del proceso identificación-transferencia que implica el "reconocimiento" en un arquetipo. Respecto a estos primeros años del cine mexicano dice Carlos Monsivais que "No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender" (105), a aprender modos de ser que daban a la nueva clase media, mercado de esa nueva industria, un elemento unificador, armonizante. (106) Así:

Un público se sorprende, al compartir entusiasmos y catarsis, integrado a una nación. El modelo de realización social y psicológico propuesto por el cine se va trasmutando y, de pronto y a su manera, - es ya la realización misma: los ídolos se tornan los arquetipos que una avidez masiva absorberá y reproducirá: se inventan y petrifican lenguajes y "reacciones instintivas." (107)

En los años decisivos de 1930 a 1954 "crecen, alcanzan sus apoteosis y se extinguen o languidecen o se deterioran mitos y géneros del cine nacional." (108)

Allá en el Rancho Grande significó un primer estereotipo de lo que México quería sugerir. Y los resultados hablaron por sí mismos. Su importancia radicaba en mostrar: "los múltiples aspectos de la vida nacional, la belleza de nuestros paisajes, el sabor de nuestras costumbres, y el cálido grito de nuestra música popular, han merecido la cristalización en la pantalla para llevar a otros países lejanos, la versión documental y colorista de lo que es México." (109)

Se continuaba con la opinión de que, por desgracia, sólo se había caído en eso, y el extranjero olvidaba que México era, además, un país progresista, industrial y culto. (110)

Para Monsivais, este proceso de arquetipo-identificación, alcanzó su climax en la figura de Pedro Infante. (111)

Cabe, además, dentro de una dinámica universal, en la cual el cine fue paulatinamente creando su propio lenguaje y - sus propios arquetipos y dominando su expresión, como lo recrea el ya citado Tudor. El sistema de "estrella" se convirtió en - la bisagra que unía dos necesidades: la de reconocimiento en un producto ya conocido y la de la novedad.

En un país en donde el juego de la economía mixta no - tendría por que dejar de lado a la prometedora nueva industria, la participación estatal se dejó sentir bien pronto. Cárdenas, en octubre de 1939 promulgó un decreto mediante el cual cada sa - la debía exhibir al menos, una película mexicana por mes, decre - to esencial para el fomento del cinematógrafo. La conciencia - en la importancia del apoyo del gobierno para la nueva industria era asumida, y así, en el Anuario de El Cine Gráfico 1942-43 se manifestaba que en los diez años de existencia de la revista, es - ta "clamó insistentemente por la consolidación del negocio de - las películas nacionales en forma de una industria potencial, - creadora y fuerte" (112), y que repetidamente clamaron por la - suspensión de impuestos, habiéndose logrado con la naciente Aso - ciación de Productores que la Secretaría de Hacienda decretara - ciertas supresiones y ciertas reducciones de gravámenes. También se pedía el apoyo bancario, y se veía el que daban los capitales y el Banco de Crédito Popular. La prensa participaba en la exte - riorización de los deseos de proteccionismo a la industria, ra - zón por la cual El Cine Gráfico se sentía uno de los puntales - "sobre los que se ha edificado el ya tan alto edificio del cine

mexicano." (113)

Todo esto se aunó al tiempo en que la guerra limitaba a otras naciones en su producción fílmica, factor esencial para disparar un proceso que se había iniciado tiempo atrás. La Segunda Guerra, además de convertir a México en el principal - productor de películas para el mundo de habla hispana, beneficiaba a la industria fílmica por otro concepto: al efecto de - producir un auge económico que incidía en un aumento demográfico, en una mayor urbanización y nivel cultural de la población, lo que implicaba un mercado más vasto, una necesidad de producir para satisfacer las necesidades de esa nueva población ávida de prototipos que le procuraran una identificación.

Los años treinta y primeros de los cuarenta fueron - afortunados para la industria nacional, porque a su ritmo se - sumaba el paulatino receso de otras que le hacían sombra: España acababa de padecer una guerra civil que la mantenía ajena a las lides fílmicas, Estados Unidos de América, el gran productor a partir de los años de la Primera Guerra Mundial, interve<sup>n</sup>ía activamente en la Segunda, por lo que no estaba en condiciones de continuar su alta producción y Argentina, que había teni<sup>d</sup>o una actuación bastante trascendente en el aspecto que aquí nos ocupa, se estancó, entre otros factores, por la escasez de película virgen. (114) Se sentía que "México es el país indicado para meca de la producción hablada en castellano" (115), por encima de la Argentina, que padecía el inconveniente de carecer del temperamento y cultura latina y de que al hablar "cantaban" sus habitantes su propio idioma. (116)

Resulta evidente la contradicción de una independiente



industria mexicana que crecía aceleradamente, cuando al mismo tiempo requería de una materia prima importada de Estados Unidos, (repitiendo muy obviamente la situación de la industria nacional que crecía sin contar con la posibilidad de las máquinas necesarias para sostener su propio desarrollo), determinado por las propias necesidades norteamericanas: las de orden político (por las que México debió ser un aliado en el conflicto bélico) y las de orden económico y de mercado, que el coloso del Norte había creado y que no estaba en condiciones de surtir a causa de la guerra.

La conciencia en la necesidad de producir la materia prima necesaria existía, muestra de ello es que la película virgen figuraba en el catálogo de productos cuya fabricación en el país fomentaría la Oficina de Coordinación y Fomento de la Producción. (117)

La posibilidad real de su fabricación era dudosa pero la conciencia en la necesidad de contar con este tipo de seguridad era clara. Referente a Antonio de la Riva y Tayañ, fabricante de aparatos cinematográficos y material de filmación, la revista La Pantalla, decía lo siguiente:

Con elementos de esta naturaleza el cine mexicano puede estar tranquilo. Ya no debemos tener miedo a que nuestros vecinos tengan otros compromisos y no puedan atender los pedidos de material que les hagamos. Aquí en México contamos con hombres que están demostrando plenamente que la industria puede estar debidamente atendida y sin temor a falta de mecanismos apropiados. (118)

La conciencia en la importancia de la guerra era también clara, como se expresa en algunos comentarios, como el que Wilgardu escribe con el nombre de "La Guerra y el Cine Nacional":

En una situación verdaderamente privilegiada, coloca a la industria cinematográfica nacional, la actual guerra. Una gran parte de las estrellas masculinas norteamericanos, han tenido que acudir a cumplir con su deber para con su país, también una buena parte de directores y técnicos; lo que es indudable, hasta sentirse en la producción estadounidense.

Nuestra república, también está en guerra, pero por diversas circunstancias, que no cabe explicar en estas líneas, nos obliga, por lo menos por ahora a que tengamos que ir al campo de la lucha, como ocurre con los ciudadanos de Estados Unidos, lo que nos permite, sin descuidar nuestros deberes patrióticos atender con mayor eficacia nuestros negocios.

Esa es la circunstancia que coloca la producción mexicana en ventajosas condiciones, con respecto a la extranjera y que se debe aprovechar debidamente...

Se habrá notado que en las salas donde pasan películas hechas en nuestro país, el concurso del público es mucho mayor que donde exhiben extranjeras, lo que quiere decir que es indudable que el pueblo se ha dado cuenta de la bondad del producto manufacturado en casa y por ello lo prefiere. Era esa la única circunstancia que faltaba y que, afortunadamente se tiene para que el triunfo sea absoluto.

Los productores nacionales están pues obligados a cumplir con los compromisos que esta situación privilegiada les presenta aprovechándola debidamente. (119)

Con una conciencia muy clara se explica que:

El cine nacional ha fortalecido a últimas fechas, gracias a que el organismo económico que con tanta dificultad ha caminado en muchos otros sectores, en el de la industria del celuloide ha resultado por fuerza misma de las circunstancias hijo predilecto de la propia guerra que asola al mundo. (120)

Y sigue:

Ni ahora, ni nunca, creemos que nos llegue a interesar a los mexicanos como cinematografistas convertirnos en competidores del propio Hollywood.

La seguridad de nuestro cine como arte y la justicia de nuestro cine como industria así lo exigen.

La guerra mundial, por extraña paradoja, se ha vuelto en favor de nuestro cine.

Y, no es una frase, es un hecho.

Bloqueadas las actividades del cine en Europa, y limitadas hasta el extremo en Estados Unidos, Argentina, etc., primero eventualmente y luego en forma definitiva nos hemos quedado en posesión del derecho de hacer películas ya no en calidad de tributarios de los países que gustan o necesitan de adquirirlas, sino en abastecedores de quienes las necesitan.

Sólo un requisito nos ha exigido el mercado: pureza, fidelidad y amplitud de criterio para hablar del mundo, bajo los puntos de vista que nos venga en gana. (121)

Ya que resulta evidente que...

Cada vez aumenta más la demanda por las películas mexicanas en todos los territorios de la América Latina.

Los distribuidores en aquellos países necesitan cubrir el cuarenta por ciento de la programación total con cintas de procedencia mexicana atendiendo a la disminución del material norteamericano y argentino.

Han comenzado a reponer varias películas mexicanas que en años anteriores tuvieron un gran éxito y las que nuevamente están siendo bien recibidas por el público. (122)

Y todo ello producía y era resultado de una confianza - que se expresaba claramente cuando, refiriéndose a la filmación de Los Ultimos días de Pompeya, en la revista Pantallas y Escenarios, pareciendo dejar de lado el "pacto de caballeros de no entrar a la competencia se decía que:

Sin que nos creamos superiores a nuestros primos, nosotros también nos metemos a la filmación de argumentos llenos de acción y de personajes... ¡Vamos a ver si nosotros también podemos con estos temas que han sido la especialidad de nuestros vecinos! (123)

Y agregaba: "Todo ello hace presumir que muy pronto vendrá una nueva época de auge a la Industria Fílmica Nacional..." (124)

Esta confianza, ya muy evidente en 1943 hacía a Antonio Salazar exclamar:

¡ADELANTE! Esta es la palabra que los cinematografistas del cine nacional han adoptado como lema, y a partir de un año a la fecha, en todas las producciones que han lanzado al mercado, hemos visto los progresos tanto técnicos como artísticos que han ofrecido al público de habla hispana. (125)

Como una muestra de la tónica general de entusiasmo en el año 1943, en todas las publicaciones de esta especie ya que...

Acabamos de dejar un año que ha sido de la consagración para la cinematografía mexicana.

Año en el que nuestra industria fílmica dió el paso más adelantado hacia su completa consagración porque durante él nuestra industria pudo entrar de lleno en el campo de la cinematografía profesional.

Muchas perspectivas nos ofrece ahora el nuevo 1943 durante el cual se le ofrece a la cinematografía nacional la más brillante de sus oportunidades. (126)

Por otra parte, estas fechas también significaron el retorno de algunos de los hijos pródigos que aún no se habían incorporado a la industria nacional, así:

Ahora cuando el Cine Mexicano ha llegado a la plenitud de su desarrollo, Ramón Novarro como todo buen patriota, olvidó su retiro para colaborar como un soldado más, en el ejército de trabajadores, artistas y técnicos de nuestra próspera industria. ¡BIENVENIDO! (127)

Sin embargo, y a pesar de todo esto, se produjo una sola película por cada cinco importadas y la utilidad de las cintas nacionales era inferior a las que se recaudaban por las extranjeras (128). La capacidad de los estudios y laboratorios no alcanzaba a satisfacer las necesidades y se hablaba de la urgencia de ampliar las existentes o de construir algunos nuevos. Ese mismo año se anunció la construcción de los Estudios Churubusco. (129)

La conciencia en la importancia de la industria era también clara, y así:

Las estadísticas muestran que la industria cinematográfica del país es una de las más nacionales y poderosas con que contamos.

Las empresas existentes son las siguientes:

29 Empresas Productoras.

39 Empresas Distribuidoras.

6 Empresas de Estudios y Laboratorios.

1300 Empresas exhibidoras.

Estas empresas emplean sobre 15,000 trabajadores y tienen una inversión de -----  
\$200'000,000. (130)

Pero también lo estaba la de los problemas que enfrentaba, como el hecho de producir sólo una cinta por cada cinco - de las que se importaban, de la escasez de laboratorios, estudios y equipo y del abastecimiento de película virgen, además - de los problemas que implicaría, en el orden social, la escasez de los elementos necesarios, así:

No sólo del cine viven los artistas. El público debe conocer que una película requiere de escritores especializados, adaptadores dialoguistas, músicos, escenógrafos, elementos de construcción de sets, pintores, escultores, carpinteros, yeseros, mecanógrafos y cuerpos de producción que trabajan incesantemente en las oficinas en la preparación y planteamiento de las producciones; directores, camarógrafos, técnicos de sonido, fotógrafos, laboratoristas, artistas, rotulistas, impresores, concertistas, etc., etc., aparte de miles de obreros que forman los grupos de iluminación utilería, electricidad, etc., etc.

El cine nacional proporciona enormes beneficios a establecimientos que alquilan o venden muebles, cristalería, aparatos eléctricos autos, instrumentos musicales, tapetes, camionistas, hoteleros, imprentas, restaurantes, etc.

Muchas modistas especializadas trabajan en la industria fílmica y con ellas los institutos de belleza, maquillistas, peluquerías, perfumistas...

Las locaciones en exteriores hacen que se consuman grandes cantidades en transportes, alojamientos de artistas y técnicos, y con ello lleva aparejado el que todo este personal gaste sus sueldos en la adquisición de recuerdos con que obsequian a los familiares, dando vida a pequeños pueblecitos donde lle-

regando los pesos que ganan en la industria - del cine.

La película virgen es necesaria en México...

Los elementos que trabajamos en el cine y por el cine somos muchos y sabemos que la suspensión de actividades fílmicas acarrearía enormes trastornos, ya que muchos hogares quedarían desamparados...

Nuestro máximo placer será que todo salga a pedir de boca; que se reciba película y el material que se requiera para el trabajo, y que por todo este año sigamos respirando a pleno pulmón, sin preocupaciones de este género. (131)

Puede parecer, con todo lo anterior, que el proceso de auge del cine mexicano corría paralelo al gusto del público por su exhibición. Un episodio nos hace dudar de la idea de que ese sea un proceso lineal, y nos pone presente la otra cara de la moneda: ello en torno al boicot que hacen los empleados de las casas distribuidoras del cine norteamericano, como la Paramount, Columbia, RKO Radio, Metro Goldwyn Meyer, etc., afiliados al Sindicato de Cinematografistas, contra sus patrones, con la exigencia de mejoría de salarios, y que dejó sin producciones norteamericanas a un público acostumbrado a ellas. (132) La amenaza de que estas compañías norteamericanas se retiraban del mercado mexicano creó una situación en la cual "... para consolarnos de esta falta de películas yankees, tendremos que asistir a los cines a ver la cara estenuada de Palillo o la figura grotesca de Cantinflas, diciendo frases sin sentido; la voz de Tuero con su mímica amanerada; y otras muchas mediocridades". (133) Continúa con la esperanza de que ello sirva de acicate para la industria nacional y, respecto a que el mercado pudiera quedar sin cintas norteamericanas "... sería también deplorable para nuestro medio, por la costumbre que hemos adquirido de ver buenas películas de las casas productoras de nuestros vecinos y por

que siempre han sido para nosotros los primeros surtidores; - haremos sólo hincapié en que nuestra industria que ya crió - raíces, debe elevar su producción en cantidad y calidad, ahora que se presenta o se puede presentar la oportunidad de que ten gamos que echar mano de ella para llenar las exigencias de nues tra República." (134)

El conflicto parece haberse arreglado a principios del mes de noviembre. (135)

El boicot del año '41 es mostrativo del gusto del público por el cine norteamericano, pero también de la confianza en el propio. Podríamos considerarlo un elemento más que se suma al de la guerra en el sentido de toma de confianza, pero también la medida de resistencia a quedarse sin producciones - norteamericanas, medida a su vez, de la ambivalencia de todo - proceso.

Este cine de la década de 1940 tenía, entonces, un pro ceso de desarrollo notorio, a nivel de iniciativa privada, pero también una serie de dificultades de tal envergadura que sólo - el Estado podía resolver. Un Estado, por otra parte, suficientemente consciente del instrumento que significaba como medio - de comunicación y de producción. En la medida en que aumentaba la conciencia de la importancia de este vehículo, el Estado se preocupaba más de su fomento. Si con anterioridad había establecido las pautas que dieran libertad a su desarrollo, cada - vez más iba a participar para un mayor control de la industria. Así, el Diario Oficial publicó el 19 de septiembre de 1941 un - Reglamento de Supervisión Cinematográfica para regular la exhibición de películas mexicanas en el país y las condiciones de -

su exportación. (136) Con el mismo sentido de la unidad entre gobierno y empresarios para el desarrollo de la industria fue la creación del Banco Cinematográfico, así, su creación y la de la Financiera Industrial Cinematográfica y la Financiadora de Películas, fueron las que realmente vinieron a dar existencia al cine mexicano como una auténtica industria, sin poder resolver todos los problemas de la industria.

"Y fue necesario que se constituyeran como instituciones especializadas porque era la única forma de demostrar a los capitalistas y al público en general, que la producción cinematográfica ya podía considerarse como una actividad... Ellas han marcado un principio, han dignificado y elevado el cine mexicano a la categoría de una industria y la mejor comprobación la tenemos en el hecho de que concomitantemente con el nacimiento del Banco y la Financiera, adquirió un inusitado esplendor tanto en lo económico como en lo artístico." (137)

Ello significaba una avanzada del Gobierno en el séptimo arte. Avanzada, por otra parte, solicitada, y que en la Exposición sobre la Misión de la Industria Cinematográfica hecha por el general Azcárrate se expresaba como:

La industria cinematográfica nacional no duda que nuestro Gobierno, satisfecho de los éxitos alcanzados por nuestra producción, y advirtiendo las posibilidades apuntadas, no duda, repito, que nuestro Gobierno le otorgará las oportunas y eficaces ayudas que vaya necesitando. Y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica es el órgano legal intermediario entre el Gobierno y la industria.

Especialmente en estos tiempos de guerra puede ser la industria cinematográfica de especial auxilio para el Gobierno, ya que la industria puede subordinar su arte y su técnica al servicio del Estado, pre-



sentando en las producciones, en forma adecuada, los ideales e intereses de la nación para inspirar al pueblo a cooperar, no tan sólo por obligación sino también por convicción; no solamente movido por el deber, sino también por el entusiasmo.

Si nuestra industria cinematográfica ha llegado a esta excelente posición dependiendo solamente de la capacidad técnica y artística innata del mexicano del buen gusto de nuestro público, del tezón de nuestros trabajadores y de la agresividad de nuestros capitalistas, aun en condiciones de dispersión, ¿a donde podrá llegar si coordinamos nuestros esfuerzos y recibimos ayudas adecuadas de nuestro Gobierno?

Estos son los objetivos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica: coordinar los esfuerzos de todas las empresas: conseguir del Gobierno ayuda adecuada para asegurar la estabilidad de sus empresas y la prosperidad de cada una, y, como consecuencia, la prosperidad del conjunto. (138)

Ello, no obstante no implicaba la minimización de la empresa privada, ya que:

Contra la absurda creencia de que el capitalista mexicano es timorato, debe mencionarse, que prácticamente toda la industria cinematográfica mexicana, producción, laboratorios, estudios y exhibición es de inversión mexicana. Y gracias a la confianza que han mostrado nuestros capitalistas y la capacidad artística y técnica de nuestros compatriotas, ha sido posible crear la industria que en la calidad de sus producciones no es segunda a ninguna. Y que en volumen de producción no le aventaja la de ningún país de recursos tan reducidos como los nuestros. (139)

El término de la Segunda Guerra Mundial significó una profunda crisis para una industria que se había basado, en gran medida, en la incapacidad provisional de otros. Amén de no haber solucionado sus problemas internos, la recuperación de la cinematografía norteamericana y de la europea, no le quitó en seguida el mercado latinoamericano que había logrado afianzar en esos años, pero paulatinamente le fueron ganando su influencia en el mercado

natural de la clase media. Mientras el cine norteamericano difundía avances técnicos como el color (140) y el europeo cuestionaba a fondo la labor ideológica del cinematógrafo, con el neorrealismo en Italia, y después la Nouvelle Vague en Francia, México no sólo seguía repitiendo sus normas tradicionales, sino que parecía actuar cada vez con un miedo mayor, encerrándose en una serie de esquemas y de fórmulas probadas, que no implicaran riesgos. (141) El temor y la desesperanza suplían la fe de poco tiempo atrás. Parecía cumplirse la profecía de Antonio de Salazar:

LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO

Eráse una Gallina que ponía  
 Un huevo de Oro al dueño cada día.  
 Aún con tanta ganancia malcontento  
 Quiso el rico avariento  
 Descubrir de una vez la mina de oro  
 Y hallar en menos tiempo más tesoro  
 Matóla, abrióle el vientre de contado;  
 Pero después de haberla registrado,  
 ¿Qué sucedió? Que, muerta la Gallina,  
 Perdió su huevo de oro, y no halló mina.  
 ¡Cuántos hay que, teniendo lo bastante,  
 Enriquecerse quieren al instante,  
 Abrazando proyectos  
 A veces de tan rápidos efectos,  
 Que sólo en pocos meses,  
 Cuando se contemplaban ya marqueses,  
 Contando sus millones,  
 Se vieron en la calle, sin calzones. (142)

y en un significativo artículo titulado "Grave Situación. La Industria Cinematográfica Mexicana, en Inminente Peligro de Desaparecer, por Voracidad de sus Componentes", la decepción se manifestaba claramente al decir:

Nosotros hemos conocido una época bastante cercana en la que hubo la posibilidad de que en México existiera una poderosa industria fílmica, pero, desgraciadamente, esa oportunidad pasó por la República Mexicana como una nube de Verano. (143)

Y ya se ve que

Por otra parte, nuestros productores ya se disponen a marcharse a Europa, donde los elementos cinematográficos tienen peticiones naturales y lógicas en sus haberes, ya que no intentan matar en un solo día la gallina de los huevos de oro.

En España -por ejemplo- se encuentran ya varios productores mexicanos intentando salvarse de la quema y viendo la posibilidad de hacer cine allí. Otros ya marcharon a Venezuela y se habla de Cuba, Colombia y otros puntos de América donde iniciar esta industria.

Los artistas deseosos de conocer Europa ya están haciendo gestiones para la marcha, y el resultado final es que como en las organizaciones gremiales -COTOS CERRADOS A PIEDRA Y LODO- no se permite que naide ingrese, acabaremos por tener una bola de inútiles e impreparados, que no podrán siquiera hacer frente a la situación grave que se nos ofrecerá en fecha inmediata. (144)

Los problemas de escasez de material habían sido muy duros. A estos se sumaban los sindicales, que hacían incluso que la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas se dirigiera al presidente de la República, Manuel Avila Camacho, en el mes de marzo de 1945 para solicitarle su intervención en el conflicto sindical, (145) que padecía "la tercera industria del País y la que para México representa el más genuino y poderoso embajador en el extranjero" (146), para terminar con un: "El cine Nacional es Patrimonio de México. ¡Salvémosle!" (147)

A un problema sindical se le acusaba de causar una crisis (más aún que de ser su síntoma), y las preocupaciones en torno a los problemas de la industria, giraban, en lo interno, básicamente en torno a ello y en cuanto a lo externo, en la competencia que representaba Hollywood, que parecía reingresar al mundo -

de la industria con nuevos bríos, lo que demostraba con los intentos de doblar sus películas al español, forma en la cual atraería un mercado para el que el cine mexicano había dirigido sus esfuerzos. Así: "Serias preocupaciones está causando a nuestro medio cinematográfico, especialmente a los señores productores, el asunto del doblaje de películas norteamericanas - en idioma castellano" (148) y como ya clásico consuelo frente a los avatares de la industria, el deseo de que este peligro pudiera fungir de estímulo para que los productores apretaran - filas y se produjera un cine de mayor calidad. (149)

Antonio de Salazar, desde La Pantalla, se convirtió en uno de los principales críticos de esa actitud, denunciando con gran claridad que "los norteamericanos, ante todo y sobre todo, y cueste lo que cueste a quien cueste, desean y logran los mercados de todo el mundo" (150) y para ello han acudido a regatear la entrega de material y en ese momento, a procurar el doblaje al castellano de sus películas, a lo que él propone que:

También se deberían dictar leyes de protección eficaz para nuestra industria, prohibiendo que lleguen películas del extranjero y se proyecten habladas en idiomas que no sean el castellano. Caso de quererse doblar al español, este trabajo se haría con artistas, técnicos, músicos y elementos latinoamericanos, pero en pueblos de Latinoamérica, no en Hollywood o New York, como se pretende ahora. (151)

Y como si esta serie de factores no fuesen suficientes para significar un panorama bastante más negro para el cine mexicano, al terminar la guerra, un invento se presentaba cargado de peligros, aunque también de opciones "... porque la televisión ha salido ya de su etapa experimental convirtiéndose en una

magnífica esperanza si es que termina por dar pábulo a una industria importante cuyas proyecciones aún no se calculan". (152)

La comodidad que implicaba no tener que salir de casa y poder elegir la programación preocupaba bastante a todo aquel mundo que vivía a la sombra del cine.

Los años cuarenta fueron para la industria cinematográfica mexicana los de su catarsis: su justificada confianza, su crecimiento, la fe y la conciencia súbita, cargada del miedo, de darse cuenta de que gran parte de su éxito dependía de la incapacidad de otros: en ese momento clave que significó la década se insertan las posibilidades de desarrollo de nuevas industrias. - La fe y la confianza resultaron contagiosos. La fe y la confianza de establecer una industria jalisciense eran con base en ellos, perfectamente explicables.

Al término de la guerra la crisis de la industria se hizo evidente. Una crisis que habría de acompañarla infatigablemente. Ante ello el Estado comenzó a participar cada vez más en la forma más activa en los derroteros de un potencial que le era ya fundamental.

Si desde el año 1942, el Banco Cinematográfico propiciaba el financiamiento de la industria, en 1947 la incumbencia del Estado en éste era evidente. Por otra parte, a través de Películas Nacionales, el mecanismo para la distribución quedó más fuertemente establecido. Sin embargo, para aquellos "independientes" que querían actuar fuera de estos cauces, los problemas eran otros, y eran ellos quienes resentían cada vez más la creciente crisis.

En 1947 se creó la Comisión Nacional de Cinematografía

con la finalidad de "... procurar el mejoramiento y desarrollo de la industria cinematográfica mexicana" (153), y en 1949 la Ley de la Industria Cinematográfica (154), que habría de regir las rutas del cine hasta el año de 1952, en el que ésta se reformó, respondiendo a las inquietudes de regulación estatal, - que eran al mismo tiempo eco de las que se pretendían en todos los campos de la industria.

El intento declarado era el del incremento de la actividad y la calidad fílmica. Con este mismo sentido se elaboró el Plan Garduño. (155)

Estas medidas llevaban de la mano al interés estatal por un mayor control, y llevaban también una contradicción: - aquella de suponer del Estado poderes que no podía efectivamente controlar. El Plan Garduño, por ejemplo establecía un límite de exhibición para las películas norteamericanas, (156) como una medida de protección a las nacionales, pero este fue constantemente pasado por alto.

En 1954, a través de cuatro instituciones, el Estado pretendía controlar aún más al cine nacional, eran éstas: Banco Nacional Cinematográfico, Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cinematográfica Mexicana Exportadora. (157)

El Estado pretendía dar una serie de normas para control de la cinematografía y límite para la iniciativa privada, pero su escaso poder sobre la exhibición colocaba sus disposiciones en una situación cuyo cumplimiento era más utópico que real. En cambio, el creciente poder de un grupo de exhibidores encabezado por William Jenkins convirtió este sector en un monopolio cuya fuerza habría de determinar los derroteros de -

la misma producción. (158)

El debate del Senado (159), en torno al proyecto de Ley que finalmente fue aceptado en 1952 giraba al rededor de dos posturas: aquella que abogaba por un proteccionismo estatal que apoyara a los productores frente a los exhibidores, y aquel que, con base en un ideal clásicamente liberal, propiciara la independencia de los sectores, e indirectamente el poder de la exhibición sobre los demás. El triunfo legal del primero de ellos no significó el de facto. Muestra de ello lo es la estadística del número de películas estrenadas en el Distrito Federal de distintas nacionalidades:

<u>AÑO</u>	<u>1950</u>	<u>1951</u>	<u>1952</u>	<u>1953</u>	<u>1954</u>	<u>1955</u>	<u>1956</u>	<u>1957</u>	<u>1958</u>	<u>1959</u>	<u>1969</u>
N.A.	228	211	274	226	251	206	230	188	183	186	159
MEX.	104	101	99	87	22	85	84	86	100	117	107
FR.	23	18	22	21	33	39	36	23	33	38	24 (160)

En contradicción con la letra escrita de la Ley por la que sólo podían exhibirse ciento cincuenta películas norteamericanas y debía darse preferencia a la programación de películas mexicanas, cuya exhibición nunca sería inferior al cincuenta por ciento del tiempo total de pantalla en cada sala cinematográfica. (161)

Mientras en el Distrito Federal se disputaban dos opciones respecto al cine, la provincia se mantenía totalmente ajena: los intentos legalistas que buscaban el fomento de la industria no se daban por enterados de las inquietudes que podían existir fuera de la capital, y entre sus disposiciones no existía ninguna que diera a éstas patente de posibilidad. Vale decir que tampoco se le negaban: simple y sencillamente se consideraban inexistentes. Pero la mayor reglamentación e institucionalización

de la actividad fílmica se convertía en una cada vez más compleja barrera para la independencia cinematográfica, al tiempo de convertir a ésta en una suerte de rebeldía.

Este aspecto de inestabilidad, de indefinición legal, parece provocar paralelamente una búsqueda de género que centrara al cine en un estilo, lo que no pudo lograrse ni aún con el significado tema de las cabareteras. Las clásicas narraciones de la comedia ranchera o los melodramas parecían cada vez menos cumplir las expectativas de un grupo social cada vez más amplio: la clase media. Esta parecía apartarse de los rumbos de la producción nacional para optar por aquellos más sofisticados de la extranjera o más cómodos de la televisión. (162) La temática urbana empezó a difundirse y la de los conflictos generacionales a pretender cumplir las necesidades de esa clase social tan escurridiza.

Esta confrontación entre la iniciativa privada y la estatal en cuanto al cine, que es la expresión clara de los dos sectores de la economía mixta, y del juego de intereses entre ellos, síntoma, más que de una crisis del cine, de una organización mixta de él, va a seguir presentando, en la Iniciativa de Ley Cinematográfica de 1960, en la que en su artículo primero se establecía que "la producción, distribución y exhibición de las películas cinematográficas se declaran de interés nacional y las disposiciones de esta Ley de Orden Público" (163) quedando así el control del mensaje ideológico claramente manifestado. (164)

A estas alturas la clase media se había manifestado abiertamente rechazante de un cine que la requería con insistencia. La difusión de la crisis era mayor y la conciencia de ello



provocó que en 1964 se creara la Cinemateca, el CUEC (Centro - Universitario de Estudios Cinematográficos) y se abriera el - Primer Concurso de Cine Experimental. Todo ello en aras de la producción de un cine de calidad, que pudiera responder a las necesidades de esa creciente y evasiva clase media, clase mó-- vil, siempre con tendencia a ascender, "desclasada", no sólo - mayor en número, sino también en discriminación acerca del sép-- timo arte, y en politización, una politización que le hizo ma-- nifestarse buscando una clase representativa en 1968 y que ha-- cía evidentes sus necesidades de un cine diferente al que tra-- dicionalmente había realizado la industria nacional: la semi-- lla del cine del sexenio echeverrista estaba sembrada.

b) CINE E INDUSTRIA.

Dentro del proceso de industrialización en México, la cinematografía había llegado a ocupar un lugar prominente. Ma cotela cita que de las cuarenta y dos principales ramas indus-- triales en el país, el valor bruto que produce el cine es más alto que el de actividades tan importantes como la cementera, - la cerillera, la del vidrio, el calzado, etc., y es sólo supe-- rada por aquella de ensamblaje de automóviles, acero y lamina-- ción, cigarros y tabacos, y probablemente textiles de algodón. (165)

Ello nos habla del cine como de una actividad que cum-- ple una serie de necesidades, con una labor específica que tie-- ne que satisfacer, al grado de haberse convertido en un elemen-- to esencial de la industria nacional. En gran medida, ello se debe al hecho de haberse dado en el momento coyuntural preciso para su promoción: las razones de su desarrollo no han sido úni-- camente las de llenar satisfactoriamente una serie de expectati

vas, sino la de hacerlo en su momento y oportunidad.

El Estado, consciente de la gran cantidad de opciones que podía representar la actividad fílmica, la protegió y apoyó, mediante una serie de leyes propiciatorias de su desarrollo. Sin embargo, su dinámica básica se dio en torno a un sistema - privado de producción. El cine no ha sido ajeno al sistema general de la economía del país: el Estado ha intervenido, básicamente para su protección y fomento, y quienes han sido beneficiados, han sido principalmente los particulares. El mensaje transmitido por el cinematógrafo ha sido el de los particulares, avalado por el Estado, en una muestra de su mancomunidad ideológica.

Dentro del proceso a largo plazo de la industrialización del país, el cine se imbrica como uno más de sus eslabones. El proceso cinematográfico nacional encuentra terreno fértil para sus aspiraciones en la enorme maquinaria del sistema de la economía mixta, y sus peculiaridades se determinan, en gran medida, por las características de ella.

El capitalismo requiere, no únicamente que haya intercambio y distribución, sino, en una forma básica, ganancia, y ello, en México, reditúa a favor de un crecimiento económico que no necesariamente ha significado desarrollo. El momento clave para esta tendencia es la década de 1940.

El cine no es ajeno a esta dinámica: la ganancia ha sido el factor prioritario y su crecimiento no ha redundado ni en la calidad cinematográfica ni en el desarrollo económico equilibrado de sus participantes, así como tampoco en su desarrollo armónico, pues no ha podido conservar su ritmo de crecimiento, por

la competencia externa y la pérdida de mercados internos. El cine se ha tratado como una industria, (lo cual evidentemente es), y ha actuado como cualquier industria dejando de lado - las especificaciones que lo hacen ser, además de ello, cultura, arte, y medio ideologizador de masas. Que lo hacen ser - una ocupación del ocio, del tiempo libre que puede gastarse - de una manera creativa (y por ende creadora) o de una que con lleve la enajenación.

El cine mexicano, además de haber nacido con muchas de las peculiaridades de dependencia del sistema industrial - nacional, también se ha determinado, en gran medida, por el - mercado en el que éste lo hace. Así, entre los años cuarenta y cincuenta en que la incipiente definición de la política - económica la hacía dirigirse hacia los bienes de consumo más elementales, el cine mexicano lo hacía también, estableciendo una serie de estereotipos de gran sencillez, que hacían a su público consumirlo casi sin sentido crítico. Un problema para la cinematografía era la continuación de este sistema aún cuando ya, a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, la industria nacional, de carácter oligárquico muy - ligada a las transnacionales, se dirigía, en gran medida, al consumo de los grupos privilegiados de la sociedad, mediante la creación de aparatos eléctricos y de automóviles. Esta eco nomía suntuaria satisfacía a un limitado número de personas (en respuesta a una economía más de crecimiento que de desa-- rrollo), precisamente aquella de más elevado status económico y cultural. El cine mexicano ha quedado ajeno a su consumo, y es un reto y una necesidad ganárselo nuevamente, para poder -

alcanzar el esplendor de su época de oro.

En este aspecto, el Estado, haciendo uso de su poder y de su ya clásico intervencionismo en los momentos de crisis, intentaría adecuar sus necesidades de ganar ese mercado con un nuevo cine, sentido en el que giraría la política de Echeverría: el cine no ha cumplido una labor de incorporación de las clases medias y altas.

Un proceso de larga duración del desarrollo nacional ha sido el de la industrialización y más en concreto aquella dinámica que de producir bienes para el consumo se oriente hacia la producción de bienes de transformación. El cine se inserta en este proceso en cumplimiento de una suerte varia de necesidades, pero como respuesta a una situación de crisis: es una industria de emergencia (la de la guerra), y como respuesta a esa crisis surge una industria en auge que se revierte en una industria de crisis una vez se han transformado las condiciones que le dieron éxito.

El cine mexicano se desarrolló gracias a un proceso mundial que coincidió con una industrialización nacional. Y se determinó como parte de ambas. Al cambiar ellas, se inauguró la crisis: cuando no pudo congelarse y el sentido general de la industria -y de los mercados- dio un giro. El cine mexicano no tuvo la dinámica necesaria para adaptarse: siguió siendo una industria de consumo, negándose su posible papel de agente transformador (para lo cual requería transformarse a su interior). - Con base en un crecimiento más que a un desarrollo, el cine mexicano ha repetido una serie de estereotipos en lugar de asumir las posibilidades ideológicas que podrían permitirle transformar,

al menos parcialmente, la sociedad en la que se desarrolla, - asumiéndose no sólo como industria, sino también como cultura, arte y medio de comunicación de masas.

El cine mexicano se alimentó y creció de su auge, para repetirse a sí mismo hasta el sexenio de Luis Echeverría, - en el que se intentaron otras alternativas. Nació determinado por unas circunstancias que lo hacían ser una industria de consumo en un sistema de economía mixta y después de ello, cuando crecieron los riesgos de una sociedad más competitiva y dinámica, optó por protegerse, casi en un nivel mágico, en la misma fórmula que, en otro tiempo le redituara con el éxito. Pero éste había sido no tanto debido a la fórmula como al contexto, y fuera de él, ella ya no era operante.

Así, la flamante industria cinematográfica mexicana - ha sido regida, como lo ha planteado constantemente Emilio García Riera, por una mentalidad pequeño-burguesa que ha temido - incluso salirse de los más gastados y tradicionales temas. Al auge de comienzos de los cuarenta, siguió la industria de la - crisis. Al aprovechamiento pleno de una coyuntura favorable - siguió el desgaste y el desperdicio de todas aquellas condiciones ganadas.

#### c) CONDICIONES REGIONALES.

El desarrollo del cine mexicano fue en mucho, como - veíamos resultado de una coyuntura favorable tanto a nivel nacional como internacional y el proceso de su desenvolvimiento quedaba imbricado en el de las expectativas que procuraba el - país en los años cuarenta. El de la cinematografía tapatía venía siendo, también, una resultante de esas opciones nacionales

dentro de un proceso propio: no sólo el de estar en vías de industrialización, sino también respecto a un gusto por el arte en general que se consideraba innato a la región.

El interés por los espectáculos artísticos en Guadalajara era grande, y las publicaciones sobre el particular se mantenían con un buen grado de información. Desde el año de 1936, la pequeña revista Pantallas y Escenarios cumplía sus propósitos (166), con una actitud crítica frente al cine nacional y una constante petición por un arte de mayor calidad. Hacer esa labor en provincia, "... sólo se hace por afición y por el placer de hacer un bien. Lástima sólo que esta noble labor no sea comprendida." (167)

El papel de esta publicación es significativo si tomamos en cuenta que en México, según datos de Emilio García Riera, fue hasta 1938 cuando la revista Cine asumió una actitud crítica al respecto. (168)

A la revista Pantallas y Escenarios le preocupaba tanto la crítica de cine y la expresión de los deseos y la conciencia respecto a él, como de la difícil situación que enfrentaba el arte teatral en la ciudad, quejándose tanto del poco apoyo de las autoridades como del público que no concurría a estos espectáculos. (169) En un artículo titulado "Hay crisis teatral no tiene remedio", se culpaba a la industria del cine de ello, por la atracción que los mejores salarios ejercían sobre los actores. (170)

La situación llegó a ser tal que los rumores respecto a la demolición del Teatro Degollado llegaron a ser frecuentes (171), aún cuando ésto era falso y sólo obró en el mes de julio,

una labor de reparación: ésto fue motivo de lamento, ya que se dio conjuntamente con el cierre del Tivoli y la pérdida de calidad de los espectáculos de El Obrero. (172)

No obstante que los problemas se planteaban como inminentes, en agosto de 1941, con base en una serie de problemas sindicales, los autores de esa publicación se seguían lamentando de la posible desaparición de este espectáculo, (173) mientras los anuncios de los artistas que laboraban estas actividades se seguían publicando, lo que en cambio, significa obviamente podían tener mercado. (174)

Simultáneamente a esta preocupación se mantenía la información respecto a la industria fílmica, con bastante precisión y un muy claro deseo de participación. Este último, infructuoso, no dejó de causar un sentimiento de marginación y de envidia entre los enterados, como el muy claramente explicitado en torno a la filmación de la película Nobleza ranchera, basada en una novela de José López Portillo y Rojas titulada La Parcela que se había prometido rodar en la ciudad tapatía, más específicamente en la hacienda de Bella Vista, propiedad de la Unión de Alcohólicos. Así:

El fomento de esa empresa fílmica (se refiere a la Mexicana Elaboradora de Películas) Sr. José Alvarez Vallejo, nos habla con entusiasmo de la realización de la misma, en la que nos asegura intervendrán elementos artísticos de Guadalajara en buen número. Es esta tierra, y este señor deseoso de darle la mayor importancia a la película, está actualmente dedicándose con empeño, en encontrar ese tipo de mujer que por sí sólo sea una manifestación de la belleza y que justifique esa fama de Jalisco por sus mujeres hermosas. No será difícil encontrarla cuando en realidad, en este suelo abundan; lo único que veríamos difi-

cil es que entre tanta beldad este señor pu-  
diera hacer una atinada elección, porque a  
nuestro juicio, en esta tierra todas, o cuan-  
do menos casi todas las mujeres son bellas." (175)

Y continuaba:

Esperamos que esta cinta sea un glorioso  
exponente de nuestro Estado y que sean apro-  
vechadas en forma hermosa nuestras bellezas  
naturales y arquitectónicas. Si ésto se rea-  
liza en forma real y atractiva no dudamos -  
que el costo de la producción salga del mis-  
mo Estado y la compañía filmadora tenga mer-  
cado libre en la República. (176)

Sin embargo:

La filmación de "La Parcela", que tanto  
se comentó en esta ciudad y que prometieron  
filmar con el nombre de "Nobleza Ranchera" -  
ciertos productores capitalinos, en nuestra  
ciudad, ha principiado a filmarse. Pero des-  
graciadamente no aquí, sino en Cuernavaca. -  
Lo único que lamentamos es que nos hayan to-  
mado el pelo estos señores productores. (172)

Ello nos habla de una inquietud. Inquietud que eviden-  
temente se incrementaba con la aparente facilidad que parecía -  
envolver a la hechura de películas, como se relata en la misma  
Pantallas y Escenarios: "Hacer películas en México no es tarea -  
difícil, y sí sumamente divertida", (178) a raíz de haber visto  
la filmación de Los Millones de Chaflán, en México.

Y el orgullo por la patria chica se exaltaba cuando se  
sumaba al gusto por la imagen fílmica, como sucedió con la fil-  
mación de Así se quiere en Jalisco que "... en su totalidad es  
una perfecta película que además de constituir una distinción -  
para nuestra Guadalajara, es un orgullo para la industria cine-  
matográfica del País." (179) Esa película hizo de entrada ----  
\$12,500 en Guadalajara, en el cine Alameda "Y es que la ocasión  
no podía ser más propicia para congraciarse con el Séptimo Arte



patrio y con la patria chica también." (180)

Todo esto es el sustrato sobre el que iban a moverse - los intentos de crear una industria cinematográfica tapatía.

La búsqueda de las estrellas necesarias para la nueva y creciente actividad que era el cine nacional no dejaban de la do esas inquietudes y gusto artístico existentes en Guadalajara. La proverbial belleza y talento de sus habitantes era un augurio de mina que prometía incontables riquezas. Así "... deseo hacer del conocimiento de todas mis lectoras que si desean ingresar a nuestro cine con buen paso, me envíen su fotografía con los siguientes datos: edad, color de ojos y cabello, estatura, y sus conocimientos dentro del cine, radio o teatro, y yo me encargaré de proponerlas como candidatas a Wampas, baile que celebra la Unión de Periodistas Cinematográficos para encontrar caras nuevas en el cine nacional..." (181) Esta noticia puede representar la medida de una farsa, pero si se daba, significa también la medida de un deseo popular, que se hace más específico en 1944 cuando aparecen las bases para participar en el concurso de la "Estrella Tapatía", que fomentado por Filmex y el representante de la revista Pues en México Carlos Bravo Fernández, (Carl Hillos) intentaba encontrar a una mujer de características físicas jaliscienses, que de preferencia pudiera cantar música mexicana, de edad entre los 17 y los 25 años y que debía enviar dos fotos de cuerpo entero y dos de sus facciones. La ganadora obtendría un viaje gratis a México durante seis meses, con entrenamiento en el arte de la actuación y gastos pagados, y después un contrato como estrella exclusiva de Filmex, por tres años. (182)

De la misma manera, el auge del cine mexicano solicitaba

incremento de los estudios, y a la sombra de ésto:

**EMPRESAS Y MAS EMPRESAS EN EMBRION QUE APARECEN DIA A DIA EN NUESTRO CINE.**

Como granos de pólvora al serles prendido fuego, han aparecido rápidamente en el mercado fílmico nacional multitud de empresas productoras de películas, hablando de hazañas pasadas, presentes y futuras, y anunciando naturalmente plena integridad en sus manejos.

No escasea la simpatía en nuestro corazón para los recientemente llegados al campo de la producción cinematográfica mexicana; pero sí tenemos nuestros temores de que se extingan "en el suspiro de Boabdil", dejando el campo lleno de deudas y compromisos de todos géneros absolutamente insolventes.

El cine se ha transformado en el santuario de la energía y de la dignidad de una ya muy numerosa familia de elementos legítimamente trabajadores y honestos, y es de incalculable importancia mantener el ojo avizor a los trabajos de los recientemente llegados. (183)

Guadalajara no podía quedar ajena a estas inquietudes, ya que eran viejas en sus expectativas. Así que participaba de:

**LAS MECAS DEL CINE**

Hasta hace poco se consideraba que sólo Norteamérica tenía la Meca del Cine; Joligud. Pero eso era antes.

Ahora también Guadalajara tiene, no una, sino muchas Mecas del Cine. Lo cual no tiene nada de extraño, si se considera la abundancia de mecas que aquí tenemos.

Tenemos taqui-mecas, chichi-mecas, hasta vecinas-de-Ameca.

De todo lo cual, nos ha venido una serie seria de dificultades bastante serias.

Recientemente una Empresa peliculara insertó anuncios solicitando "personas" que aspiren a convertirse en estrellas de cine... ¡Y nos patió por el eje, porque se desató una "fiebre estrellosa" mucho peor que la aftosa.

El servicio doméstico se resintió luego de tal epidemia.

Un buen día se levanta la señora, de madrugada como es su obligación, y andando de puntillas cruza la ex-recámara nupcial que ocupa ahora su cocinera, Juana Pérez, a la que no quiere despertar por haberlo prohibido ella; y se dá cuenta de que el lecho, que se ha desvenado por el peso de Juanita, está vacío aun-

que apestoso. Sobre la almohada, encuentra un retrato de la desaparecida, vestida de china - poblana sobre un caballo de palo, iluminado al agua. En el dorso del retrato, leé lo siguiente: "Dedicaste retrate a mis cueridos patrones ora que salga la carrera del cine mejicano de mi patrea y les dejo encargada mi ropita de trabajo y me llebo emprestadas las medias nailon de la señora. Diganle queno ceno je pero - se seno ja pos que seno je y mi nuevo nombre - es Juanuca de Moronga para servirles y miharé hartista."

En las cantinas de barrio las meseras también se han enfermado de fiebre estrellosa y - el día menos pensado, desaparecen dejando al - cantinero consternado y a dos o tres tarzanes faltos de recursos y sin cenar.

Las oficinas, bufetes, consultorios, etc.- también sufren los efectos de la desastrosa - fiebre "astrosa", pues se han dado casos en que un enfermo falsificado, que solo iba al consultorio del doctor Jeringa Ahumada, por el gusto de ver a su guapa enfermera, se desmaye al encontrarse con un enfermero bigotón y cucaracho que substituye a la guapa que ahora posa frente a sabe Dios qué cámaras.

Los Gerentes de importantes empresas, lloran amargamente el abandono de sus secretarias y sé de algunos que, tratando de consolarse, - han mandado hacer maniquiés femeninos que sientan sobre sus rodillas, mientras dictan a un - taquígrafo bizco, eso de "Muy señores y amigos nuestros..."

El problema crece y se agiganta... Y nuestras Autoridades deben ponerle remedio, si quieren evitar una verdadera catástrofe nacional. (184)

Este gusto por el arte del espectáculo, explicitado - aquí de manera muy clara, ha pasado a ser considerado, en Jalisco, como una forma peculiar de ser, como una idiosincrasia regional que no abraza únicamente a la representación, sino a la actividad artística en todos sus flancos. Todos los entrevistados, - respecto al tema, coincidieron en afirmar que el talento histriónico de los habitantes de Guadalajara era una de las ventajas con que contaba esa ciudad para la posibilidad de creación de una industria local. Roberto Cañedo expresa su convencimiento de que -

Guadalajara es una verdadera cantera para el arte nacional, por el temperamento artístico, bohemio y la sensibilidad de sus habitantes, y agrega que entre el setenta y cinco y el ochenta - por ciento de los artistas nacionales son jaliscienses. Expresa también la otra cara necesaria de esta moneda, que no facilita tanto el logro de esos talentos: el sentido de independencia que impide frecuentemente al jalisciense la disciplina que requiere el cine. (185) Aparentemente a esta tierra fértil sólo le faltaba, pues, la semilla y el tiempo propicio para poder dar fruto. Ambas dieron. Como también lo hicieron los problemas que habrían de impedir que el fruto fuera logrado. El mismo Cañedo esboza parte de los problemas en contra de esa tierra tan apta para el arte: los capitales: "mulas, cojos, con miedo", que sólo intentan negocios de viudas o de haciendas y que han dejado que el desarrollo industrial de Jalisco lo logren los fuereños. (186) - Así se establece el cine como una actividad ambivalente que requiere cualidades muchas veces contrarias entre sí: requiere temperamento artístico (porque es un arte), pero requiere también capacidad económica y comercial (porque es también una industria).

Otro problema que debió enfrentar Guadalajara lo fue, - evidentemente, que al pretender iniciar su industria en los años cuarenta, ya había perdido a una buena cantidad de talentos que - habían emigrado a México, por lo que debía improvisar su acervo - artístico. El caso de Roberto Cañedo es significativo: cuando él vió que su vocación no habría de hallar cauce en Guadalajara, se decidió a ir a "la nata", y abandonó a la prominente familia a la que pertenecía para irse a la aventura cargado, tan sólo, de "un bāgaje de ilusiones." El 30 de junio de 1935 envió a los amigos

una esquila de su propia muerte: dejó morir su escasa confianza en las opciones de su tierra natal y se trasladó al Distrito Federal, con una promesa: la de volver cuando hubiere reales opciones de hacer cine en Jalisco. Para él, las que intentaron en los años cuarenta eran "utopías, sueños" y sigue esperando la oportunidad del retorno. (187)

Así pues, en un sentido lineal, la historia del cine nacional, a partir de su sonorización, la podemos centrar en torno a la ciudad de México. Eso es evidente si nos atenemos a los éxitos de una historia historiadora de los logros. No lo es tan claro, si tomamos en consideración (como parte de un pasado del que también hay que cobrar conciencia) los fracasos. Lo evidente es que sólo la cinematografía de la ciudad de México se logró plenamente. Pero también es cierto que en provincia se intentó constituir una fuente de desarrollo con el cine, y que ésta fue irrealizable.

El hecho de que, en Guadalajara, estos intentos hayan pretendido darse independientemente de las instituciones creadas para el cine, (como el Banco Cinematográfico), y ajenas tanto de la legislación vigente en ese terreno como de los sindicatos, mide el divorcio entre el hecho y el derecho que existía en el ámbito de la producción cinematográfica. El tiempo era propicio y la inquietud existía en un medio legal en el que no se daba ningún tipo de apoyo a las nuevas industrias, pero tampoco se impedía su creación, expresión de intenciones locales.

El caso de Jalisco no parece haber sido una excepción. Existían compañías como la Sonora Films (188), la Morelos Films Corporation (189), la Chihuahua Films (190), y rumores al res-

pecto como el que decía que "Se da como un hecho, en la capital de México, que un numeroso grupo de capitalistas y hombres de negocios del Estado de Nuevo León, establecerán este último año magníficos estudios cinematográficos en la ciudad de Monterrey. También se asegura que todo el personal técnico será importado de los Estados Unidos y que de ese país procede una buena parte del capital invertido." (191)

La naturaleza de estas compañías, su independencia o no respecto al centro, la posible productividad de ellas y la veracidad de su existencia corresponden a un estudio que aquí no se pretende realizar. El dato, no obstante, es significativo: sugiere que el intento tapatío quizá no fue una excepción; implica que el sueño de crecer a la sombra del cine era viable, era difundido, era posible. El olvido de todo ello implica el de parte de la historia del cinematógrafo, en aras, exclusivamente de los logros y las glorias de la ciudad capital.

### 3. EL CINE COMO IDEOLOGIA

#### a) INFLUENCIA

Hasta aquí hemos visto al cine en cuanto a su importancia industrial dentro del desarrollo del país. Pero una de las especificidades del cine es la de no ser sólo una actividad que se inserta dentro del orden económico de una sociedad, sino de ser, además, un aspecto cultural de ésta, que no únicamente es manifestación de una cultura, sino que también influye sobre ella. El cine es, dentro de nuestro complicado siglo, un medio de comunicación de masas primordial, y como tal, cumple un papel ideologizador.

El desarrollo del cine ha compartido el del acelerado siglo XX. Nacido en Francia a fines del XIX, con el carácter de experimento científico, se conformó en Estados Unidos de América como una industria, por propia idiosincrasia, más la necesidad de cumplir con un rol ideológico en una sociedad, con las características de la nuestra. Ello la transformó en una actividad que requiere de gran cantidad de recursos económicos, lo que implica su debilidad y dependencia en el terreno de la ideología.

El cine, como toda actividad histórica, es un reflejo de su contexto. Como un medio de comunicación transmite una serie de valores de un tiempo específico (histórico), pretendiendo una cohesión interna de su sociedad, y expresando, ineludiblemente, sus contradicciones. Así, reproduce el proceso de las sociedades y "la tecnología de los medios masivos de comunicación es la adecuada para las formas de dominación de esta formación económico-social" (192), ya que se influye en el mensa-

je, pero al no haber diálogo entre comunicador y comunicado, no se cuestiona..

Es decir, claramente estamos partiendo de la cinematografía en función del concepto de ideología como "... un sistema colectivo de ideas, creencias y valores. La ideología ofrece, a nombre de una clase, todo un programa de organizaciones - sociales, políticas y económicas para la sociedad" (193), de una clase que es la dominante y traspone a las dominadas sus ideas y actitudes para asegurar y justificar su sistema de privilegio.

Sin embargo, el concepto de ideología es confuso y problemático. En su sentido más estricto y clásico de "falsa conciencia", la ideología es aquel fenómeno que se da cuando, en las relaciones de trabajo de los hombres y en las divisiones de clases de la sociedad, éstas se reproducen o expresan en forma ideal o inmaterial. Esta expresión es realizada por la clase que cuenta con el control, convirtiéndose siempre en ideología dominante. En La Ideología Alemana, Marx advierte que "las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes." (194)

Louis Althusser explica que toda información social debe (al mismo tiempo que produce y para poderlo hacer), reproducir las condiciones de su producción en forma de salario (lo que es la condición de la reproducción material de la fuerza de trabajo) y también mediante un aprendizaje de el oficio, que conlleva el de una conducta específica que se transmite a través del Estado, la iglesia, el ejército, asegurando el sometimiento a la clase dominante, con el instrumento de la ideología:



así se asegura la reproducción de la calificación de la fuerza de trabajo. De esta manera, la ideología, mas que ser la reproducción imaginaria de las condiciones reales de existencia, lo es de las relaciones con esas condiciones de existencia. - Por el hecho de ser imaginaria, la ideología no expresa las relaciones reales que gobiernan la existencia entre los individuos, (195) y se convierte en "falsa conciencia."

El papel de la ideología es justificar y preservar el orden material de las diferentes clases sociales, de manera - que su sentido es netamente histórico: avala un estado de cosas determinado, ubicadas en un lugar y un tiempo: sin su existencia, la ideología carecería de sentido.

Como "falsa conciencia" la ideología expresa el orden de cosas, pero no en cuanto a lo que éstas son realmente, oponiéndose así al análisis científico, que cuando se aplica a la realidad nos muestra una constitución de situaciones que son - históricas, no naturales o eternas, como pretende hacernos creer.

Toda esta acepción del término implica la distinción que el marxismo hace entre estructura y superestructura. La - ideología sería parte de esta segunda, íntimamente determinada por la primera. La interacción entre ambas esferas, es decir, la acción de influencia mutua, puede suponerse, pero los mecanismos no han sido suficientemente aclarados.

La ideología cumple su función en la sociedad mediante los que han sido llamados los aparatos ideológicos del Estado, (como la cultura, la iglesia, la familia, el derecho y los sistemas culturales), amén de hacerlo también con el aparato -

represivo (el ejército, las cárceles, etc). El control de éstos por la clase dominante es esencial para que ésta cumpla - sus expectativas de conservación en el poder.

Las formas culturales de una sociedad caerían, pues, - en esta categoría, constituyendo la serie de creencias y pre--juicios que dominan y trascienden a lo que el hombre hace. El tiempo libre del que un asalariado puede disponer es utilizado también por los grupos de control para que la actividad realizada en su transcurso reditúe en la reproducción de las fuer--zas de trabajo. Las distracciones son manipuladas en este sentido, muy especialmente aquellas que requieren un proceso complejo de elaboración. El cine, evidentemente, sería una forma de ello. En este sentido el cine retrataría la violencia, por ejemplo, o la delincuencia juvenil de los "rebeldes sin causa", pero no crearía los personajes: considerar a una representación ideal como un modificador substancial de una estructura, sería, en sí, ideológico. Dice Andrew Tudor: "La cultura popular no es la culpable de los pecados de nuestra sociedad; los culpables somos nosotros." (196)

El cine, en nuestra sociedad, por ser un medio de comunicación de masas, no sólo es transmisor de estas formas culturales, sino que es también de alguna manera, un productor de ellas (por ser ideología reproduce las condiciones reales de - existencia) y así se produce un fenómeno de interacción entre el cine y la sociedad en la que actúa: (En este sentido, por los problemas que se implican, para algunos marxistas, más que hablar de infraestructura-superestructura, es preferible hablar del término "reflejo".) El cine, por su conformación especial

de ser industria, al tiempo de ser cultura, participa de la vida económica de una sociedad (aspecto estructural), tanto como de la ideológica (aspecto superestructural). Por otra parte, los altos gastos que implica lo convierten en dependiente (sea del Estado o del capital privado), lo que determina su carácter ideológico.

Así, el cine ha actuado en nuestra sociedad como un - instrumento ideológico, producto de la sociedad específica a - la que retrata deformadamente (y la deformación es, en sí, sig- nificativa). El cine, por lo general, no ha sabido llegar a - las profundas causas motoras de lo que representa. El cine me- xicano ha caído (y creo válido generalizar), en considerar a - las ideas como causa de las situaciones que retrata, en lugar de considerarlas un resultado; ha caído también en verse a sí mismo como una pura imagen, una pura anécdota o una pura narra- ción, por lo tanto en un juego ideologizante. De la misma ma- nera, la perseverancia del melodrama (en el que las circunstan- cias padecidas rebasan la posibilidad de decisión de los prota- gonistas) implica un modelo de enajenación en el que el ciuda- dano se conforma con las decisiones tomadas en forma ajena a - él mismo, sin cuestionarlas, al igual que a aceptar los este- reotipos impuestos.

Sin embargo, el cine, entraría dentro de las categorías que pueden considerarse o no, como ideologías (como el arte, la ciencia o la política, a diferencia de la moral, la legislación o la religión), que pueden caer en el juego de la clase dominan- te, pero pueden también pretender representar los motores reales de los fenómenos denunciándolos, en vez de ocultarlos o disfra-

los.

Para José Revueltas el cine puede considerarse un arte en razón de que éste (el arte) se caracteriza por un sentido - condensador de la realidad al mostrar las cosas inaudibles e invisibles a través de aquellas que sí son audibles y visibles, - haciéndolas así accesibles a un público (197), y en este sentido está partiendo del concepto de un arte que desenmascara frente a uno que disfraza. El arte y el cine podrían tener una labor de orden revolucionario en la sociedad. Marx decía que "toda ciencia sería superflua si la apariencia de las cosas coincidiera directamente con su esencia." (198)

Tomás Gutiérrez Olea al estudiar las relaciones del espectáculo con el espectador, dice que "el cine puede acercar al espectador a lo real, sin dejar de asumir su condición de irrealidad, ficción, realidad-otra, siempre que tiende un puente hacia ella para que el espectador regrese cargado de experiencia y estímulo" (199), de manera que en la confrontación con otro mundo, lo vea con nuevos ojos al propio y actúe, aunque sea contemplando un espectáculo. Esto lo convierte, de objeto en sujeto de su propia distracción. (200) Se trata de "poner a la conciencia espectadora en crisis consigo mismo, es decir, en trance de transformarse, de desarrollarse, de no mantenerse cristalizada, esclerótica, pasiva, conforme, irremediablemente." (201)

Pero sea el cine uno de carácter "científico" o sea de carácter "ideológico", es evidente que no puede ser inocente, - no puede quedar ajeno a un contexto, porque su aparente imparcialidad sería ya, en sí misma, una toma de posición. Así como en la pintura o la literatura ha habido escuelas que han considera

do que el arte puede tener como finalidad al propio arte, en el cine se podría considerar que la imagen tiene su única expectativa en sí misma, sin más intención que la inmediatamente expresada. Sin embargo, en la conciencia de que existe la ideología, este pensamiento no es factible: aún el cine que aparenta ser más sin segundas intenciones, las tiene: "Todo cine al ser vehículo de ideas y modelos culturales, e instrumento de comunicación y proyección social, es en primer término un hecho ideológico y, en consecuencia, también un hecho político." (202)

Por ello, cuando un determinado filme no secunda los intereses políticos concretos de su nación en momentos clave ha recibido, por lo general, algún tipo de veto. Es el célebre caso de Intolerancia de Griffith que cometía el destiempo de exaltar el pacifismo en momentos de guerra. A la inversa, el cine promovido en Alemania, durante el conflicto armado mundial recibió todo el apoyo político de su nación.

La idea de un "cine por el cine" sería además, poco factible, por el hecho de estar empapado, ineludiblemente, de un carácter comercial e industrial: el cine es una industria, como ya vimos, por su método de procesamiento, y, el logro de su última etapa, o sea la exhibición pública masiva, sólo ha podido lograrse en cuanto a un sistema comercial. Este aspecto estructural le cimienta sus raíces más profundamente en una situación en la que necesariamente participa de su realidad, y así, reciba sus recursos del Estado o lo haga de la iniciativa privada, debe actuar en función de las expectativas de su financiador.

Concretando: "La ideología es un sistema de valores, -

creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades en cuya estructura haya relaciones de explotación a fin de justificar idealmente su propia estructura material de explotación consagrándola en la mente de los hombres como un orden 'natural' e inevitable." (203) Su lugar de actuación radica en el inconsciente o preconscious del ser humano: la ideología se basa en creencias: se trata no de juicios sino de prejuicios que no cuestionan, de los que se elabora una conciencia, pero una "falsa conciencia", y desenmascararlos es labor de las ciencias: el lenguaje en el que se expresa la ideología, en consonancia con esto, es también uno que alude a esas partes pre o inconscientes, que alude más a la emoción que a la razón: el cine, por su carácter visual y por las condiciones físicas que lo rodean, cumple excepcionalmente esta labor ideologizadora: por lo común se convierte en un disfrazador, en lugar de ser un descubridor de lo cierto.

Si la ideología es una apariencia deformada de la realidad, el cine ha dado, como su materia prima, una imagen, un sucedáneo de la realidad: juega con luces y sombras, imitándola, copiándola, creando una "fábrica de sueños" que se parece mucho a lo verdadero. El valor del lenguaje fílmico no reside en ser copia exacta de la realidad (y quizá por ello lo primordial es la imagen, más que el color o la tercera dimensión), sino en crear una realidad paralela que produzca la ilusión de certeza: Tudor señala que en la pantalla: "todo es más bonito que en la realidad, pero no demasiado, sólo lo suficiente para parecer posible." (204)

El cine alude a la inconsciencia y al área emotiva me-

diante un lenguaje que mucho tiene en común con el mundo onírico: prioridad de la imagen, libertad y fantasía omnipotentes, - concepto de transcurso y de espacio irreales, etc., es un lenguaje más emocional que racional que actúa suscitando sentimientos, lo que le ha valido por Luigi Volpicelli, el calificativo de "pático". (205) En éste se da la imagen pero asociada a sonido, convirtiéndose en una expresión audiovisual y móvil. (206) Se ha asociado el cine con la tendencia a la evasión de la realidad, la pasividad, la irracionalidad y el pensamiento prelógico (207), pero esto supone a un espectador que no participa de su propia conciencia (208), lo que ha sido ya muy cuestionado.

Por otra parte, existe la ambivalencia de que, por el lenguaje de "sueño" del cine, este se dirige a los inconscientes, que son por definición los individuos, con el subsecuente riesgo de manejar una energía enorme y difícilmente controlable. Energía individual en una actividad, por otra parte de masas: - el cine pretende uniformar culturalmente a una masa, pero su lenguaje se dirige a la parte más específica de cada individuo. (209) Althusser plantea como la ideología actúa con base en el sujeto, va por y dirigida al sujeto. (210)

El cine como ideología, para conjurar los riesgos de esta contradicción masa-individuo, que pueden dispersar su papel, se centra en la creación del "sistema estrella" (211) y de los géneros y estereotipos que permiten el fenómeno de reconocimiento transferencia-identificación que comunica al espectador con el mundo de la pantalla. (212) La ideología, como planteó Althusser, se basa en mucho en un sistema de reconocimiento, que de certeza, "falsa conciencia" de una situación. Dice:

Lo propio de la ideología... es imponer las evidencias, que sólo podemos reconocer y ante las cuales sólo nos queda la natural e inevitable reacción de exclamar (en voz alta o en el "silencio de la conciencia"): ¡Evidente! ¡Exacto! ¡Verdad! (213)

No obstante

... no nos da en ningún caso el conocimiento (científico) del mecanismo de este reconocimiento. (214)

Esto es lo que hacemos cuando reconocemos, por ejemplo, al hombre bueno (héroe) y el hombre malo (villano) de un filme - o cuando nos alegramos (en un happy end que nos conforma sin cuestionamiento), por el triunfo del "bueno" que implica el de los valores socialmente promovidos como tales.

El cine, como cultura popular, ha dejado una imaginaria que es ya parte esencial de nuestras culturas, que nos define en un mundo "positivo" o "negativo", ofreciéndonos un cobijo de orden y significados frente a un mundo real ambivalente y conflictivo, - y esta cultura se convierte en una especie de techo común de diferentes sectores de la sociedad. Es por estas razones por las que se justifica el hecho de que, para estudiar la historia del cine, es más importante tomar las películas típicas, entendiendo por - ello las más clásicas y estereotipadas, independientemente de su calidad, que aquellas excepcionales en cuanto a realización, que no son significativas de su sociedad específica aunque sean de - una gran calidad artística. Las "típicas" nos explicitan más evidentemente (aunque sea por su frecuencia), lo que la sociedad espera de ellas.

El poder del lenguaje cinematográfico es grande, ya que no sólo es importante lo que se dice, sino la manera cómo se dice,



por lo cual, desde las primeras tomas hasta el montaje, cada paso de elaboración de un filme es significativo. Además, las condiciones físicas le dan al ámbito cinematográfico un fuerte poder para llegar al plano emocional del público: la oscuridad que aísla de los estímulos externos, centrando la atención en un punto focal que crea una relación directa con la película; la subordinación a una misma finalidad de elementos sensoriales auditivos (la música aunada al silencio reinante en la sala, por ejemplo) y los visuales, los adelantos en la técnica, como el color o la sonorización, que dan cada vez más una imagen de certeza; la no interrupción de la imagen fílmica, etc., todos ellos elementos que absorben de una manera evidente al espectador, enajenándolo de la realidad, en mayor grado en cuanto a que sea menos consciente del efecto de la imagen sobre él.

El estado de entrega a la imagen que esto produce es evidente en el resultado de una encuesta sobre el particular (215) se observa que la principal molestia para el cinéfilo son aquellas situaciones que interrumpen la entrega, como son los ruidos externos a la pantalla o las personas que llegan tarde a la exhibición, rompiendo la continuidad. Si a ello sumamos la estadística del número de aficionados a este espectáculo, (216) su influencia cobra más realce.

Ante todo ello y como resultante del alto número de estudios hechos sobre la influencia del cine en el público, (especialmente aquella supuesta sobre la agresividad), y del caso acerca de la influencia inversa, se cayó, como señala Tudor, en la idea de un público exclusivamente receptor; que se deja afectar indiscriminadamente por el material que recibe como un puro

objeto, cuando la realidad es que éste sí da una respuesta, aunque ella pueda no ser inmediata. Simplemente su asistencia o ausencia a una exhibición implica una respuesta. Por otra parte, en la interpretación que de ella hace, suele privar el prisma de la propia vida y la propia cultura. Tudor caracteriza al público cinematográfico como "observador participante" que sí juzga y sí tiene un criterio. (217)

Tarroni hace notar como este concepto de "aguja hipodérmica" de la influencia avasallante de un filme, ha partido de una idea de unificación, considerando que cualquier cinta actúa sobre cualquier espectador con el mismo efecto, sin tomar en cuenta los sentidos de valor de grupo, los procesos selectivos, la influencia de los "líderes de opinión", etc., y como se ha modificado la idea de "efecto" del cine por la "influencia". (218)

En la medida en que el análisis de los filmes se incrementa el cine cumplirá menos eficazmente su labor de orden ideológico, y más la cultural.

El llamado cine de autor es otro elemento que se ha considerado (con no pocas polémicas al respecto), permite al espectador la distancia necesaria para establecer un juicio crítico. (219)

#### b) CONTEXTO NACIONAL

El cine en sus primeros tiempos era básicamente un gusto por la imagen, una curiosidad científica, lo que se expresaba en un interés marcado por el cine documental. En la medida de su desarrollo como industria y como técnica, se incorporaron alternativas más complejas, con lo que cobró otro sentido: cada vez menos centrado en su exactitud, y más en la "falsa conciencia".

En México, así las primeras películas tenían un gran in-

terés testimonial, (por ejemplo las de hermanos Alva, Salvador Toscano, etc.)

En el proceso histórico mexicano postrevolucionario, - de una tendencia hacia la conciliación y coordinación de los - grupos sociales, la ideología que expresan los medios de comunicación de masas es esencial: así, la Revolución Mexicana se ha visto como la unificadora de la realidad nacional y al Estado como una entidad más allá de la lucha de clases. La Revolución ha decantado en el elemento legitimador del régimen en - turno. (220)

Después de los primeros tiempos de prioridad de lo técnico sobre cualquier otro aspecto de la cinematografía, el cine mexicano fue concretando los estereotipos que le propiciaran el reconocimiento requerido para cumplir su función ideologizadora:

A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente... tal sujeción al modelo cinematográfico alcanza su esplendor en el personaje y la serie - de Pedro Infante. (221)

Al tiempo de plantearse un nacionalismo que unificara a los diferentes sectores de clase, se planteaban los que expresaban a una sociedad en transición.

El país requería bases comunes, lazos colectivos. El cine y la radio (la XEW - inicia sus transmisiones en 1930) se anticiparon a la televisión en el otorgamiento de esos vínculos y se cohesionan como facultades irremplazables de unidad nacional... (222)

El cine daba...

... otra vivencia colectiva, distinta (aunque jamás ajena) a los hechos del poder y la explotación... El cine y la radio

van distribuyendo los reflejos condicionados, la exacta y obediente salivación. (223)

Con el auge de la segunda guerra "... en los estudios - va apareciendo otro país, donde se habla un idioma similar y se observan algunas características externas parecidas a las de México." (224)

Esta necesidad que el cine cumplía era determinada, fundamentalmente, por la existencia de una clase media que requería de una ideología que la incorporara a la nueva cultura nacional. Una ideología representativa de la situación del país: que asociara el elemento nacionalista con el de la nueva cultura neocolonial, de la cultura occidental.

Esta nueva clase media urbana, producto del capitalismo, estaba ligada, por tanto, a los intereses de la alta burguesía industrial y aspiraba a su imitación, cumpliéndose la labor de influencia ideológica del grupo dominante. El cine sería uno de los artículos de consumo a los que tendría acceso esta nueva clase, consumo que redituaría como una reinversión para su control ideológico. Por otra parte, es precisamente esta clase la que ha mostrado más capacidad por su carácter dinámico, móvil, "desclasado" para dotar de formas ideológicas a los diferentes grupos sociales. (225)

El cine preside la tarea informativa: és tos son el rostro, la voz, la gesticulación de los mexicanos. Lo que se hurta de conocimiento político se compensa con nociones visuales y auditivas... tiene la palabra la - pantalla que nutre a los espectadores y de - ellos (de su asistencia fiel y absorta) reci be la seguridad de su acertadísimo proceder; la pantalla, desde donde se ajustan y ofre-- cen identidades (definiciones internas, es-- tructuras morales instantáneas y permanentes).. y a donde se provee a esa recién hallada iden

tividad nacional - facilidades del mayoreo - de gestos y desplazamientos corporales y peculiaridades lingüísticas. (226)

Y como clase dominante, es importante ver que la propia burguesía nacional estaba cada vez más determinada por la influencia norteamericana. El público de cine también, especialmente las clases medias las consumían cada vez más. La industria fílmica por ende, debiendo, por partida doble, determinar su mensaje en aras de la dependencia técnica hacia Estados Unidos de América. Antonio de Salazar comentando acerca de la escasez de película virgen en el año de 1945, decía que:

Afortunadamente, la intervención de un alto mandatario del gobierno americano ha venido a poner coto a una serie de abusos que ciertos elementos nacionales estaban cometiendo en la distribución del material fotográfico que los Estados Unidos de Norte América estaban mandando para nosotros. Se aclara la situación cuando este amigo de Nueva York, en representación de su país, ha dicho que no nos faltaría película, pero para nuestra seguridad nos ha indicado -sugerido si así lo queréis- que nos la entregará, siempre y cuando sepamos hacer uso de ella. Quiere que de nuestros estudios, de nuestros laboratorios salgan películas dignas, tan dignas que puedan compararse con las mejores que ellos produzcan en sus estudios de Hollywood. Nos tendió la mano de amigo y nos hizo ver que la política que estamos siguiendo con respecto al reparto de película virgen estaba muy mal enfocada y que había que dar a todos los que demostraran capacidad para producir. (227)

Con lo cual la obvia pregunta se da en torno a qué es lo que podría demostrar a ese amigo la "capacidad de producir."

Ahora que si tendrán que repasar sus argumentos, estudiar la conveniencia de realizar o suspender la filmación de un asunto que tenga o no posibilidades artísticas y comerciales. - Los trabajadores de los estudios, los artistas y cientos de elementos que viven del cine pueden estar tranquilos, dormirse pensando en que tienen que trabajar más y mejor. Las películas

que en este año de 1945 salgan de nuestros estudios serán tan estudiadas, tan cuidadas, que cuando sean presentadas ante el amigo americano que tan sabios consejos nos dió, hasta puede que dude si salieron de sus factorías de Hollywood. (228)

En aras de un juicio de calidad, se filtraba, evidentemente, otro de valor: aquel que asimilaba lo bueno con lo norteamericano. Aquel que implicaba la transmisión de formas culturales que avalaran al mismo grupo de la alta burguesía que crecientemente dependía de la potencia del Norte. En el proceso de adoptar una cultura externa en detrimento de la propia.

Si el lenguaje fílmico es, en su totalidad, vehículo de la ideología de un filme, el argumento, lo que se dice (amén de cómo se dice), lo es más claramente explícito de un mensaje: el cine mexicano repite hasta la saciedad la misma temática: la hacienda y la provincia mexicanas como salvaguardadoras de la pureza; la madre heroica y sufrida como resguardadora de los valores familiares y nacionales; el valor masculino del mexicano como conservador de su honor, el "machismo" como representante de lo viril, la pobreza y la desgracia asumidas con honradez, como espera de la otra vida para redimirse, manteniendo una resignación de continuidad. Y estos elementos generalmente aparecían asociados en contrapunto con los riesgos que implicaba la ciudad y/o el cabaret, la mala-mundana mujer, el hombre traidor, el rico infeliz. De esta temática esencial se emana el respeto a toda prueba a la familia, la propiedad privada y el Estado, a la moral tradicional del cristiano, el valor de mantener, salvar, resguardarse de todo aquello que sea conservar los elementos tradicionales de la cultura nacional, que no implicaran

más riesgos que los que la clase en el poder podía controlar. - Es un cine, que como frecuentemente ha dicho García Riera, presenta un inalterable espíritu pequeño-burgués que tiñe todas sus manifestaciones.

Es un cine afianzador de estructuras, al retratar su - estabilidad (de aquellas que promueve la ideología dominante), - nunca cuestionador de ellas, nunca analizador de realidades que puedan obtener algo más que una domesticación del público: ... "era un cine ingenuo pero bonito, era un cine para divertir no un cine para pensar." (229)

Como claro ejemplo de las normas que han regido la he- chura de la cinematografía es interesante citar íntegro el si- guiente código:

#### LA ETICA EN EL CINE

Los productores de películas deben tomar en cuenta la gran responsabilidad que tienen ante el público del mundo ente- ro donde se puedan exhibir sus películas, por lo tanto hay ciēr- tas Reglas o Código llamadas "etica en el Cine" que se deben - respetar.

En seguida enumeramos estas reglas que se han ideado - después de compilar las vicisitudes del cine en el mundo entero y llegar a cierto Código que si se pone en práctica hará de la Cinematografía una institución educativa, moral y sana, además de ser la diversión más importante que el mundo ha conocido.

#### C O D I G O:

1. No se producirá película alguna que tienda a perver- tir a los que la presencian, por lo tanto ennoblecer o hacer - alarde del crimen, perversidad, maldad o inmoralidad se debe pro- hibir, y al contrario hacer resaltar el castigo correspondiente a estos actos contra el orden y la ley de países civilizados.

2. No se deben desvirtuar las costumbres perversas de determinados grupos de gentes que viven fuera de la ley, tal co- mo los hay en cualquier parte del mundo, pero si esto es neces- ario para el desarrollo del drama que se produce, deberán llevar su castigo correspondiente, ya sea por medio de la ley o por las consecuencias de esa misma acción.

3. No se deben ridiculizar las leyes de los países don- de se desarrollen las películas, ni sus instituciones, y menos - aun las leyes de la Naturaleza.

Se entiende por lo anterior que los CRIMENES EN GENERAL Y LOS CRIMENES EN PARTICULAR se podrán describir de la siguiente manera para hacer efectiva su prohibición.:

### I. ASESINATOS:

A. La premeditación, alevosía y ventaja deben presentarse de tal manera que no den por resultado su imitación en la vida real.

B. El salvajismo de un asesinato no se debe presentar con sus pormenores repugnantes.

C. La venganza jamás debe justificarse.

### 2. METODOS PARA EFECTUAR ASESINATOS:

A. El robo, el asalto armado, el dinamitar edificios, vías férreas y minas no se deberán presentar detalladamente para que sirvan de ejemplo a personas impreparadas o que no dan importancia a los fatales resultados de esas acciones.

B. El uso de armas debe restringirse y solo permitirse cuando es esencial al desarrollo del drama. El portar armas sin ningún propósito legal, o por personas que no tienen la debida autoridad, se debe censurar y señalar las consecuencias nocivas para el portador de las armas.

C. La manera o método de lograr contrabandos de cualquier clase no se deben presentar con lujo de detalles para que sirvan de ejemplo a los incautos y los violadores de la ley.

### 3. EL TRAFICO DE DROGAS NO SE DEBE EXHIBIR:

4. EL USO EXCESIVO DE LICORES, a menos que tenga relación con el desarrollo del drama, no se debe presentar sin realzar las consecuencias perniciosas del mismo.

## II. SEXO

1. El adulterio, ya sea en el hombre o la mujer, no se debe presentar de tal manera que llame la atención de la juventud incauta, y nunca debe ser justificado. La virtud de la mujer debe ser premiada siempre, y al mismo tiempo no se debe hacer alarde o justificar la falta de moralidad en el hombre, ni ridiculizar la resistencia del hombre a las insinuaciones de la mujer perversa. La ética respecto a la moralidad de los sexos tenderá a mantener a la mujer latina en el alto nivel de virtud que goza mundialmente, y al mismo tiempo enaltecer al hombre latino a un nivel moral más alto del que hasta ahora goza en los países sajones.

### 2. ESCENAS PASIONALES

A. No se deben presentar con detalles insinuantes y nunca cuando no tienen que ver con el desarrollo del tema de la película.

B. Los llamados "besos de permanencia voluntaria", así



como los "abrazos de pasión", y los "gestos de pasión" sin control, deberán ser suprimidos, restringidos o disfrazados de tal manera que no sean censurables para las personas decentes.

C. En general la "pasión animal" debe controlarse más aún que en la vida real, o al menos hasta el punto que pueda sentirse delante de las gentes decentes, pues hay que advertir que aún cuando se toma en cuenta que jamás estas dos personas están solas, sino en presencia de un numeroso público decente, y por lo tanto los "detalles de pasión" entre dos personas de distintos sexos no se deben presentar en las películas tal como pueden tener lugar en la vida real, sin la presencia de personas extrañas. Ninguna persona culta se prestaría a dar exhibiciones de "besos y abrazos de permanencia voluntaria" delante de extraños, y es precisamente lo que se debe evitar al hacer escenas de esta índole.

### 3. SEDUCCION Y ESTUPRO

A. Esto nunca debe mostrarse detalladamente, y sólo insinuarse cuando es esencial para el desarrollo del drama.

B. Nunca deben emplearse estos actos para provocar la riza o hacer uso de ellos como tema de una comedia.

C. La perversión sexual o cualquier sugestión acerca de ésto, debe prohibirse en su totalidad.

D. El tráfico de mujeres no debe tomarse ni presentarse.

E. El matrimonio con razas inferiores que tienden a degenerar la raza blanca o india, debe prohibirse y castigarse.

F. La higiene sexual o "enfermedades sociales" no son temas aceptables para películas.

G. Las escenas reales, o siluetas del nacimiento de un niño no se deben presentar.

H. Los órganos genitales, aún de niños, no se deben mostrar ante la cámara.

### III. VULGARIDAD

Los asuntos de temas de bajo nivel social, repulsivos, y de mal gusto, aunque no abarquen la maldad, se deben "suavizar" ante la cámara, a fin de que no ofendan al buen gusto y pudor de los espectadores.

### IV. OBSCENIDAD

La obscenidad por medio de palabras, gestos, insinuaciones, canciones o chistes, aún cuando sólo una parte de los espectadores la puedan entender, debe prohibirse.

### V. SACRILEGIO

El desprecio a Dios, o las expresiones de sacrilegio, e, insultos a la Deidad, a Cristo, a los grandes profetas y a -

los santos deben ser prohibidos, así como todo lo que tienda - al desprecio de cualquier religión.

#### VI. VESTUARIO

1. El desnudo completo es prohibido en absoluto, ya sea tratándose de personas o por medio de fotografías, dibujos o descripciones verbales.

2. Las escenas en que se desnudan por completo el - hombre o la mujer, deben ser prohibidas, y si es necesario para el desarrollo del tema, deben hacerse de tal manera que no sean un insulto a la decencia o a la moralidad.

3. La desnudez de cualquier parte del cuerpo que sea inmoral debe prohibirse.

4. Esto mismo al desarrollarse un baile debe prohibirse.

#### VII. BAILE

1. Los bailes que representan excitaciones sexuales o pasionales deben prohibirse.

2. Los bailes de movimientos indecentes deben ser prohibidos.

#### VIII. RELIGION

1. No se debe ridiculizar ni insultar a ninguna religión ni a las personas que la profesan o la propagan.

2. Ningún padre, ministro protestante, rabí o representante de cualquier religión, debe exhibirse como personaje cómico o como villano.

3. Las ceremonias religiosas de cualquier secta o culto deben presentarse con todo respeto y de una manera fidedigna.

#### IX. AMBIENTE

1. El ambiente de determinado país debe ser genuino, pero no siendo posible, el "país" debe ser imaginario.

2. Los interiores de las casas tales como dormitorios, deben tratarse con el mayor buen gusto, sin vulgaridad ni insinuaciones indebidas, y nunca se debe tolerar el dormir en la misma cama a personas de diferente sexo, a menos que sean marido y mujer, o en el mismo cuarto, a menos que se ponga una división entre las dos personas si se desvisten. De lo contrario, no hay ninguna objeción a ésto, pero aún estando vestidos, no se deben besar o abrazar en la misma cama, una vez acostados, aunque esto sí puede presentarse sentados en la cama.

3. Los "W.C." se deben presentar de un modo discreto y es preferible no usar estas iniciales que caen mal al público de habla inglesa, sino simplemente designar estos lugares con - los siguientes letreros: "Damas" o "Señoras" y "Caballeros" o - "Señores".

#### X. SENTIMIENTO NACIONAL

1. La bandera de cualquier país del mundo debe presentarse de un modo respetuoso y digno.

2. La historia, las instituciones y los personajes de otros países se deben presentar de un modo fidedigno, tal como los presentan sus propias historias o leyendas, pero si esto fuera imposible, entonces se debe indicar que el país es imaginario.

#### XI. PALABRAS

Las palabras soeces, indecentes, insinuantes o escandalosas, no se deben usar.

#### XII. COSAS QUE REPUGNAN

Las siguientes cosas se deben tratar con mucha discreción:

1. Fusilamientos, los linchamientos, las electrocuciones, y cuando los criminales son colgados.

2. La ley fuga, los abusos de la autoridad y la extorción por métodos brutales.

3. El salvajismo y los actos de terror.

4. El marcar a los hombres con hierro caliente como si fueran animales.

5. La crueldad hacia los niños y los animales.

6. La venta de mujeres y niños o la venta del honor de una mujer.

7. Operaciones y enfermedades.

XIII. No se deben contratar a los artistas cuya vida inmoral es pública y notoria, cuya publicidad se debe a algún acto contra la ley o la moral. El asesino, el homicida, el ladrón y el escandaloso no deben tener entrada en el cine como artistas, no obstante de la publicidad que gocen debido a su delito, aunque salgan ilesos de su acusación, a menos que hayan sido mártires - en ojos de la opinión pública.

XIV. Los financieros, los productores, los directores y los autores no deben imponer a los artistas solo por simpatías personales, parentescos o amistades íntimas, sino deben escogerlos por su talento como artistas.

XV. Los estudios donde se producen las películas deben ser centros de moralidad intachable. La vida personal de los artistas y de los técnicos no debe influir nada en su estancia en ellos, y cualquier acto de inmoralidad, escándalo o indisciplina, debe ser censurado y castigado hasta el extremo de ponerse de acuerdo todos los productores a fin de no emplear de nuevo a los artistas o los técnicos culpables, en ninguno de los estudios.

XVI. No se debe tomar ninguna obra para llevarla a la pantalla cuyos derechos no estén asegurados conforme a la ley, o que el autor no haya proporcionado la debida garantía que la obra es original y de su propiedad y no es un plagio de otra u otras publicadas en ésta u otras naciones del mundo.

LA MISMA "ETICA" ES APLICABLE A ANUNCIOS RELACIONADOS CON LA PROPAGANDA, EXPLOTACION Y EXHIBICION DE PELICULAS. (230)

Estas normas nos hablan de una cinematografía que gira en torno a un mundo que está divorciado de la realidad: inventa uno y transforma la idea del existente: se crean arquetipos ajenos a los hombres de cada día, desculturizan al espectador al no ubicarlo en un tiempo, lugar y situación precisos y reales, al no intentar explicar una realidad, prefiriendo disfrazarla y prefiriendo su identificación con un fantasma, lo que tan sólo le permite crear una "falsa conciencia" de ella. El cine mexicano ha cumplido con creces su compromiso con un sector social, el de la burguesía que controla sus destinos. Ha dejado absolutamente de lado el que tiene para con una sociedad que requiere de una imagen cuestionadora, que le precise su situación, - que permita a la cinematografía brincar, de instrumento ideológico de dominio a instrumento de cultura y de transformación.

c) CONTEXTO REGIONAL.

Por otra parte, toda esta fuerza emocional de la cinematografía, que la convierte en una "fábrica de sueños", le da una aureola que rodea todo cuanto es la real fábrica de esos - sueños: la industria que la produce. Toda actividad que atañe al cine cobra una carta dorada, se asocia con dinero, auge, - éxito, lujo, progreso, y casi parece ser difícil tomar la conciencia de que a su sombra puedan ocurrir injusticias, fracasos y/o mediocridades.

Quizá esta situación se ha dado debido al "sistema de estrella", aunque pudiera también ser que mucho de ello se imbrique directamente en su propia definición: "fábrica de sue--

ños", en su propio aludir a ese mundo onírico en donde todo es posible, donde todo debe poder ser posible para compensar todos los imposibles de las parduas de cada día: lo que rodea a la - fabricación del sueño se tiñe de su grandeza, en un intento de la realidad por imitar al cine, y en un manejo ideológico por - conservar impoluto un instrumento que vende "absolutos".

La creación y el desarrollo de una industria cinematográfica adquieren un relumbre por el que pareciera que todo a - su alrededor va a florecer, que mágicamente la realidad podría teñirse de esas lindas cosas que aparecen en la pantalla, el individuo podría actuar con una potencia y libertad similar y, - (como en el cine), la imaginación vuela tan sólo a esos momentos claves y significativos, dejando de lado aquellos de lucha, insignificantes, que son tan necesarios para crear, no ya solamente - una "fábrica de sueños", sino una industria que ha de vivir en--tre las puerilidades de la realidad.

El proyecto de la creación de una industria tapatía respondía a la real situación de un auge del cine nacional, que ---avalaba la ilusión. Respondía a un crecimiento económico del - país y de la región. Respondía también a un sueño ideológico: - construir una imagen de la fe que en ellos mismos se tenían: el sueño de hacer una industria tapatía era el eco de la confianza en sus posibilidades, era la confianza en la magia del cine, por la realidad que habría de imitar a la imagen.

La tierra estaba preparada: había desarrollo económico - nacional y regional; había auge en la industria cinematográfica; había presente una resistencia local a la centralización y había presente un temperamento artístico que asumía famas de idiosin--

crasia local. Faltaba sólo echar la semilla, y luego lo más di  
fícil: esperar el surgimiento del fruto.

NOTAS

1. Fernand Braudel, "La larga duración." La Historia y las - Ciencias Sociales, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1979.
2. Según la tesis sustentada por Ruy Mauro Marini, que niega la del subdesarrollo latinoamericano como una etapa hacia el desarrollo, para considerarlo como la otra cara necesaria del capitalismo: "... la economía dependiente... aparece como una condición necesaria del capitalismo mundial, contradiciendo a quienes... la entienden como un suceso accidental de ésta."  
Ruy Mauro Marini. Dialéctica de la Dependencia, México, - Ediciones ERA, 1977. (Serie Popular). p. 91.  
"La historia del subdesarrollo latinoamericano es la historia del desarrollo del sistema capitalista mundial."  
Ruy Mauro Marini. Subdesarrollo y Revolución, México, Siglo Veintiuno Editores, 1978, p. 3.
3. Intereses populares de un país básicamente agrícola, cuya población (según el censo de 1930) era de 16.5 millones de habitantes, con un porcentaje activo de un 32.2% (5.1 millones), de los cuales el 70% se dedicaba a la agricultura, el 13.4% a la industria de transformación, el 5.3% al comercio y el 11.1% a servicios.  
Anatoli Shulgovski, México en la Encrucijada de su Historia, México, Ediciones de Cultura Popular, S.A., 1977, p. 23. Ver también Octavio Lanni, El Estado Capitalista en la Epoca de Cárdenas, México, Ediciones ERA, 1977.
4. Lorenzo Meyer. "La encrucijada." Historia General de México, Vol. IV, México, El Colegio de México, 1976, p. 203.
5. Luis Medina. Del Cardenismo al Avilacamachismo . México, El Colegio de México, 1978, (Historia de la Revolución Mexicana núm. 18).
6.

<u>PRESIDENTE</u>	<u>PERIODO</u>	<u>EJIDOS</u>	<u>EJIDAT.</u>	<u>TOTAL</u>	<u>PROM. ANUAL</u>	<u>PROM.X EJIDAT.</u>
V. CARRANZA	1916-20	334	77203	381926	76385	4.9
A. OBREGON	1921-24	759	161788	1715581	428895	10.6
P. ELIAS CALLES	1925-28	1667	301587	3173149	793267	10.5
E. PORTES GIL	1929	865	126317	1850532	1850532	14.6
P. ORTIZ RUBIO	1930-32	1041	117091	1492308	497436	12.7
A. RODRIGUEZ	1933-34	1585	158139	2047196	1023598	13.0
L. CARDENAS	1935-40	11347	771640	20074704	3345784	25.8
M. A. CAMACHO	1941-46	2768	110712	5286636	881106	47.6
M. ALEMAN	1947-52	1726	74644	3129285	521547	42.0
A. RUIZ C.	1953-58	1094	55292	3469958	578926	62.8
TOTAL (HASTA 1958)		23186	1954413	42621275	-----	21.8

## N O T A S

Salomón Eckstein. El Ejido Colectivo en México, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 46.

7. José Ariel Contreras, México 1940: Industrialización y Crisis Política, México, Siglo Veintiuno Editores, 1977, p. 104.
8. Es necesario distinguir entre la pequeña burguesía y la burguesía: ambas tienen en común el hecho de contar con la posesión de los medios de producción, pero mientras los primeros no tienen acceso al pago de asalariados, de biendo trabajar directamente sobre esos medios de los - que es propietario, el burgués sí lo tiene. El proletariado no dispone para su subsistencia más que de su fuerza de trabajo.  
Las capas medias de la población (entre las que se cuenta la pequeña burguesía), son el conjunto de estratos ubicados intermedicamente entre la burguesía y el proletariado, separándolas y oscilando entre ellas.  
El aumento del sector distributivo de los productos (ventas, publicidad, etc.) así como el del nivel educativo, (que conlleva un profesionalismo mayor) implica el incremento de las capas medias.  
José Calixto Rangel Contla, La Pequeña Burguesía en la Sociedad Mexicana, 1895-1960, México, UNAM, 1972, p. 13-16, p. 21.
9. Id, p. 47-49.
10. Id, Ver también nota 58 de esta misma sección.
11. Id, p. 44-47.
12. Contreras, Opcit, p. 24-35.
13. Fenómeno que, no obstante, se dio en grupos de la burguesía rural, como fue el caso de Manuel Pérez Treviño, en Coahuila, y el del Partido Revolucionario Mexicano Anticomunista (PRAC). También en este sentido se ha considerado el manifiesto de Joaquín Amaro.  
Contreras, Opcit, p. 94.
14. Medina, Opcit, p. 15, p. 55.
15. Índice de crecimiento de la producción manufacturera, 1910-1945.

AÑOS

VOLUMEN

VALOR



NOTAS

<u>AÑOS</u>	<u>VOLUMEN</u>	<u>VALOR</u>
1920-25	63.4	40.4
1925-30	20.2	1.7
1930-35	16.2	24.1
1935-40	35.5	86.5
1940-45	34.8	128.9

Contreras, Opcit, p. 22.

16. Sulgovski, Opcit, p. 191.

17. Como se aprecia en el siguiente cuadro:

	<u>NUMERO EMPRESAS</u>	<u>DIMENSION CAPITAL INVERTIDO</u>	<u>VALOR DE LA PRODUCCION</u>	<u>OBREROS EMPLEADOS</u>
Censo 1935	6,916	1,670	1,890	318,041
Censo 1940	13,510	3,135	3,115	389,953

Id.

18. Contreras, Opcit, P. 21.

19. Las leyes en este sentido se dieron entre los años 1935 y 1938, siendo quizá la más representativa la que en el año 1938 establecía aranceles prohibitivos para la importación de todas aquellas mercancías que se produjeran dentro del país.

Sulgovski, Opcit, p. 169.

20. Contreras, Opcit, p. 21.

21. Leopoldo Solís. La Realidad Económica Mexicana: Retrovisión y Perspectivas. México, Siglo Veintiuno Editores, 1977, p. 217-222.

22. Contreras, Opcit, p. 24-26.

23. Id., p. 168.

24. Id., p. 34.

25. Medina, Opcit, p. 6.

26. Meyer, Opcit, p. 203.

27. Id., p. 227-228.

N O T A S

28. Entre las que se cuentan, en 1941, la reforma del Consejo Nacional de Economía. En 1942 la de la Comisión Federal - de Planificación Económica. En 1944 la Comisión Nacional de Planificación para la Paz y la Comisión Nacional de Inversiones.  
Meyer, Opcit, p. 211.
29. Medina, Opcit, p. 185.
30. Id, p. 87.
31. Id.
32. Cuando el general Manuel Avila Camacho se declaró candidato de la unidad nacional, anunció que su gabinete lo formaría a colaborar a su gobierno a los hombres de "... capacidad y moralidad reconocida, aunque hayan militado en partidos contrarios."  
Contreras, Opcit, p. 208.
33. "Las tasas de crecimiento miden los cambios en el producto físico; el desarrollo económico mide la institucionalización del proceso de crecimiento en sí. El desarrollo implica una mejor utilización de los recursos naturales y humanos, modificaciones en la estructura de una economía y una mayor capacidad para incrementar la producción por medio - del proceso ahorro-inversión. Las inversiones pueden adoptar muchas formas: formación de capital fijo (inclusive - los gastos en la infraestructura), programas de investigación y tecnología, sistemas de educación más amplios, y así sucesivamente. Todo ello amplía la base productiva de una sociedad."  
Roger, Hansen. La Política del Desarrollo Mexicano, México, Siglo Veintiuno editores, 1978, p. 60.  
En México, según este autor, el crecimiento acelerado desde 1940 ha implicado un costo que "... generalmente, se paga mediante la disminución del consumo de aquellos segmentos de la sociedad que menos pueden permitírselo."  
Id, p. 10.
34. Por ejemplo, se consideró una medida injusta la ley que daba exenciones fiscales a las sociedades cooperativas. Existía también un rechazo a los gravámenes sobre las ganancias que se consideraban excesivas.  
Medina, Opcit, p. 24-26.
35. Id, p. 87.
36. Que cristalizó los decretos presidenciales que en este sen-

NOTAS

tido se habían dado (en 1920, 1926, 1932 y 1939), con ayudas fiscales y tarifas arancelarias altas, en un proteccionismo estatal para la industria.  
Meyer, Opcit, p. 205.

37. Id.

38. La inflación se inició en 1937-38. A fines de 1938 el peso se devaluó de \$3.60 a \$5.00 por un dolar y en 1939 a \$6.00 pesos por un dolar. "A pesar de la considerable inflación ésta no sólo no condujo a una crisis en la economía, sino al contrario estimuló el desarrollo económico y conjuró la crisis."

Shulgovski, Opcit, p. 183.

A partir de 1943 la inflación se aceleró producida por la escasez de bienes de consumo fomentada en parte por la guerra, con las exportaciones de granos, la especulación, el ingreso de unidades monetarias redundantes que ampliaba la base crediticia, la especulación y las dificultades de transporte. Esta inflación se dejó sentir básicamente en las ciudades y ante ella el gobierno confesaba su impotencia.

Medina, Opcit, p. 213.

39. Shulgovski, Opcit, p. 183.

40. Por ejemplo aquellos que aludían a la legalidad de las huelgas y al hecho de que la CTM (como parte del apoyo que para declarar la guerra necesitó el Estado), prometió no usar la huelga como arma en caso de conflicto laboral.

Medina, Opcit, p. 173 y 55.

41. Id., p. 294-304.

42. Arnaldo Cordo a. "Para el PRI, renovarse es morir". Proceso, Núm. 122, México, D.F., 5 de marzo de 1979, p. 6-9.

43. Meyer, Opcit, p. 268.

44. Durante la guerra las exportaciones mexicanas aumentaron en gran cantidad haciendo lo propio con el monto de las divisas, pero cuando las exportaciones disminuyeron, las industrias necesitaron fuertes importaciones de bienes de capital que endeudaban a la nación, por ser pagadas a través de empréstitos o de exportación de materias primas.

Meyer, Opcit, p. 268.

45. El sector agrario crecía entre 1940 y 1955 a un promedio -

NOTAS

- anual del 7.4%, mientras las manufacturas lo hacían en un 6.9%, la electricidad en un 7% y el petróleo en un 6%. El crecimiento manufacturero se nutría del agropecuario, pero en una forma firme. De 1910 a 1940 se dobló la producción de manufacturas. De 1940 a 1950 se duplicó otra vez, y man tuvo ese ritmo de crecimiento.  
Solís, Opcit, p. 217.
46. Meyer, Opcit, p. 206.
47. Id, p. 227-228.
48. Id, p. 205.
49. Solís, Opcit, p. 231-232.
50. Id, p. 217.
51. Id.
52. Id, p. 227-228.
53. Pero en un sistema en que las fuerzas económicas extranje ras estaban ubicadas en la industria productora de bienes de consumo, más que en la de bienes de capital. Sector muy dinámico de la economía, que necesitaba tecnología y recur sos que sólo podían ofrecer los extranjeros.  
Meyer, Opcit, p. 220.
54. Meyer, Opcit, p. 279.
55. Antes de 1940 la tasa de crecimiento anual era inferior al 2%. Entre 1940 y 1950 era de 2.7% y en 1960 de 3%. En los años '70 de 3.5%.  
Meyer, Opcit, p. 270-271.
56. Por ejemplo, en los espectáculos, en 1968 en el Distrito - Federal se vendieron el 27% de las localidades de los cines del país, casi el 50% del de los eventos deportivos y más del 8% de los teatros.  
Fernando Carmona, et al, El Milagro Mexicano, México, Edito rial Nuestro Tiempo, 1979, p. 43.
57. Meyer, Opcit, p. 270.
58. Según datos de José Iturriaga y de Arturo González Cosío: de principios de siglo a 1940, la clase media se incremen-

NOTAS

tó de 8 a 16% y a 1960 entre 20 y 30%. Mientras tanto, la proporción de las clases extremas sigue siendo muy similar a la de principios de siglo: las clases altas ocupan aproximadamente un 1% de la sociedad y las bajas un 90%, según Carlos Tello e Ifigenia Navarrete: Entre 1950 y 1960 la - clase media mejoró en cuanto a calidad de vida, la alta se mantuvo y la baja empeoró. A inicios de 1960 el 50% de la riqueza nacional estaba en manos del 3% de la población. Meyer, Opcit, p. 273-274.

59. Id, 204 y 55.

60. La tasa de incremento del producto bruto total pasó de un promedio acumulativo anual de 3.4% en 1921-35, a 5.3% en 1935-45, 6.1% en 1946-56 y 6.2% en 1957-67. Carmona, Opcit, p. 22.

61. Id, p. 43-44.

62. Las manufacturas nacionales han crecido cada vez más centradas en la ciudad capital y las localidades de gran tamaño. Si en 1930 el Distrito Federal contenía el 28% de la - producción, en 1950 hace lo propio con el 38%. La ciudad de México concentró a la población del país de - la siguiente manera:

1900 - 4%	1940 - 8.9%
1910 - 4.8%	1950 - 11.8%
1930 - 7.4%	1960 - 13.9%

Clark Reynolds. La Economía Mexicana: Su Estructura y Crecimiento en el siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 204-207.

63. Reynolds ha planteado la tendencia de la industria a concentrarse en la ciudad capital o en los estados del norte, como una peculiaridad típica en el proceso de industrialización de los países menos desarrollados: al dirigirse a la exportación. En la industria del Centro (Jalisco por ejemplo), la producción se dirige básicamente al consumo interior y se elabora cerca de las fuentes de mano de obra barata y/o de la demanda final.

Por otra parte, Reynolds ve un proceso de desaparición gradual de esta diferencia, una tendencia hacia la homogeneización en el mercado de la industria, y por tanto en una localización que responde a otros factores.

Id, p. 210-211.

64. El ferrocarril comunicó Guadalajara con México en 1988.

65. José Ma. Muriá, El federalismo en Jalisco (1923), México, -

N O T A S

- Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973, Colección Científica, 4.
66. Para utilizar la designación que frecuentemente ha manejado Arnaldo Córdova, por ejemplo, en La Política de Masas del Cardenismo, México, Ediciones ERA, 1979.
67. "Discurso Inaugural. Guadalajara, 1º marzo de 1943", Memoria del Poder Ejecutivo del Gobierno de Jalisco, 1943-1947., Guadalajara, Artes Gráficas S.A., 1947, p. 19.
68. "Actividades Económicas" Id, p. 51.
69. Id.
70. Id, p. 77.
71. Id, p. 76.
72. Id, p. 77.
73. Id, p. 76.
74. El ingeniero que hizo ese célebre cambio fue Jorge Matute Remus, como resultado de una necesidad jurídica, ya que la Compañía se había amparado frente a los intentos de ampliación de la calle.
75. "Guadalajara Capital del Estado", Realizaciones de una Administración en Jalisco 1947-1953, Guadalajara, Departamento Cultural del Estado, 1953, s/p.
76. Como la Ley de Fomento Industrial expedida durante el Gobierno de Silvano Barba González (1939-43).
77. Vid infra nota 63.
78. Realizaciones de una Administración en Jalisco, 1947-1953, Opcit.
79. Desde, Núm. 3, Guadalajara, 30 octubre de 1941, p. 2.
80. "Escaparate", Desde, Núm. 6, Guadalajara, 14 febrero de 1942, p. 3.

NOTAS

81. "Reconstrucción y Cooperación", El Mundo, Guadalajara, 15 junio de 1942. p. 3.
82. El Duende Francisco, "Sin molestar a nadie", Thais, Núm. 431, Guadalajara, 20 julio 1943, p. 5.
83. "¿Existe el Valor Tapatío?", Pues, Núm. 3, Guadalajara, julio 1944, p. 7.
84. Id.
85. El Informador, Guadalajara, 6 febrero 1944, 2a. sección, p. 8.
86. "Población del País" y "Movimiento de la Población", Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1943-1945. México, Secretaría de Estado - Dirección General de Estadística, 1950, p. 20-44.
87. El Informador, Guadalajara, 8 junio 1964, p. 8A
88. Al respecto ver: Héctor Vidal Dueñas Peña, El Impacto de las Migraciones en el Crecimiento Demográfico Diferencial en el Estado de Jalisco, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Facultad de Economía, 1977, (Tesis Profesional)
89. Primer Informe del Estado de la Administración Pública de Jalisco, que rinde ante la H. XL Legislatura el C. Gobernador Constitucional Lic. Agustín Yáñez el día 1° de febrero del Presente Año, Guadalajara, 1954, p. 30.
90. Fernando Macotela Vargas, La Industria Cinematográfica Mexicana. Estudio Jurídico y Económico, México, UNAM, 1968, (Tesis).
91. Federico de Onis, "El Cinematógrafo", Frente a la Pantalla, México, UNAM, 1963, (Cuadernos de Cine, 6) p. 68.
92. Macotela, Opcit, p. 28.
93. Id, p. 45. Apud en Georges Sadoul, Histoire du Cineme, París, Flammarion, 1962.
94. "Espectáculos Públicos", Anuario Estadístico... Opcit, p. 756.

94.

Clase de centro	Cen- tro	Funciones							Localidades vendidas	
		Suma	Cinema- grafía Fijas	Arte teatral	Depor- tivos	Toros	Gallos	Otras	Número	Importe (Pesos)
<b>CINEMATOGRAFOS</b>										
1911.....	626	176 481	175 154	924	299	16	23	65	75 774 619	41 809 330
1912.....	747	197 620	196 553	769	120	11	38	129	84 646 385	51 236 644
1913.....	761	282 699	281 560	807	118	12		202	98 463 629	67 918 122
1914.....	771	207 262	206 024	1 080	52	1		96	105 639 642	92 086 568
1915.....	810	214 329	213 251	945	69	4		57	106 913 372	114 301 456
<b>TEATROS</b>										
1911.....	92	21 157	13 670	6 897	35			665	6 040 930	5 021 999
1912.....	25	6 180	66	5 531	36			548	1 949 866	3 025 462
1913.....	35	6 793	275	5 952	21		1	544	2 131 410	3 376 593
1914.....	39	6 253	416	5 260	27			550	2 505 239	5 662 661
1915.....	30	5 893	310	5 475	198				2 462 140	6 911 669
<b>DEPORTIVOS</b>										
1911.....	56	2 494		15	2 438			41	1 961 497	2 708 117
1912.....	62	2 672	2	150	2 491			20	2 323 574	3 292 775
1913.....	48	2 889	30	71	2 462			24	3 028 281	4 515 807
1914.....	62	3 017	66	261	2 535	1	1	94	4 141 882	8 535 781
1915.....	62	2 070	70	88	2 756	2		51	4 232 636	11 161 158
<b>PLAZAS DE TOROS</b>										
1911.....	75	594	23	16	39	512		4	1 670 731	4 880 563
1912.....	79	974	227	51	63	614		19	2 117 670	6 567 269
1913.....	98	849	192	47	51	551		8	2 171 416	8 511 071
1914.....	62	893	291	7	69	516		7	2 021 283	9 473 189
1915.....	50	554	94	10	49	396	4	1	1 623 675	10 527 483
<b>SALONES Y CARPAS</b>										
1911.....	73	3 574	1 159	1 890	56		20	949	1 183 739	542 784
1912.....	54	2 309	186	1 781	25		58	259	737 621	523 473
1913.....	40	2 193	681	1 336	7		27	143	911 537	1 396 868
1914.....	30	1 333	780	511			32		315 772	161 965
1915.....	21	1 586	878	665	20		23		345 267	261 320

"Espectáculos Públicos", Anuario Estadístico... Opcit, p. 756.

95. Luis Reyes de la Maza. El Cine Sonoro en México, México, UNAM, 1973, (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México, 32).
96. El dato de que el presidente Cárdenas prohibió el doblaje de cintas en idioma extranjero ha sido constantemente mencionado por los historiadores del cine. Me fue imposible encontrar el dato preciso.  
En 1939, con el mismo sentido de protección a la industria nacional, se promulgó el decreto de que cada sala de exhibición debía proyectar, al menos, una película nacional - por mes.
97. El cine mudo suplía con la imagen y la actuación toda aque



NOTAS

- lla narrativa del hablado, razón por la cual el descubrimiento del sonido fue difícilmente aceptado por los artífices del cinematógrafo. Charles Chaplin temía que pudiera terminar con "la belleza del silencio" y desviar el valor de la imagen.
98. Emilio García Riera, Historia Documental del Cine Mexicano. - Epoca Sonora, 1926-1940, Tomo I, México, Ediciones ERA, 1969.
99. Entre otras producciones se realizaron El aguila y la serpiente, por Miguel Contreras Torres y Más fuerte que el deber, de Raphael Sevilla.
100. Macotella, Opcit, p. 34-35.
101. Carlos Monsivais, "Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX", Historia General de México, Vol. IV, México, El Colegio de México, 1976, p. 448.
102. José Revueltas, "Ante los ojos de la cámara. Peculiaridades de la actuación", Rafael Portas, Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955, México, D.F., Publicaciones Cinematográficas S. de R. L, 1959, p. 1012-1022.
103. "La Industria Cinematográfica Nacional. Interesante Exposición sobre la misión de la industria cinematográfica hecha por el Sr. Gral. Juan F. Azcárate en la Primera Asamblea de la Cámara Nacional", El Cine Gráfico, Anuario 1942-43, Núm. 500-B, México, D.F., marzo de 1943, p. 72.
104. Andrew Tudor, Cine y Comunicación Social, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1974, (Colección Comunicación Visual).
105. Monsivais, Opcit, p. 446.
106. Id.
107. Id, p. 435.
108. Id, p. 434.
109. Pantallas y Escenarios, Núm. 26, Guadalajara, 25 diciembre - 1937, p. 6-20.
110. Id.
111. Opcit, p. 446.

NOTAS

112. Opcit, p. 7-9.
113. Id.
114. Macotella, Opcit, p. 17.
115. Eloy Poire, "El Brillante Futuro de Nuestra Industria Cinematográfica", Anuario de El Cine Gráfico, Opcit, p. 133-136.
116. Id.
117. "La Industria Cinematográfica Nacional", El Cine Gráfico, Año XI, Núm. 453, México, D.F., 31 enero de 1943, p. 12.
118. "En México se Produce Material Cinematográfico de todas - Clases", La Pantalla, Núm. 4, México, D.F., 18 febrero - 1943, s/p.
119. El Cine Gráfico, Núm. 499, México, D.F., 28 febrero 1943, p. 2.
120. "Cual es el Panamericanismo Efectivo", El Cine Gráfico, - Núm. 512, México, D.F., 30 mayo 1943, p. 2.
121. Id.
122. "Del Momento", El Cine Gráfico, Núm. 495, México, D.F., 31 de enero 1943, p. 2.
123. "Comentarios del Cine Nacional", Pantallas y Escenarios, - Núm. 79, Guadalajara, Jal., 30 abril 1940, p. 7.
124. Id., p. 8.
125. "A Nuestros Lectores", La Pantalla, Núm. 7, México, D.F., - 28 abril 1943.
126. "Del Momento", El Cine Gráfico, Núm. 49, México, D.F., vier- nes 1° de enero 1943, p. 3.
127. Jaime Valdez, "Cinetropolis" Reflejos. La Revista de Occiden- te, Núm. 14, Guadalajara, Noviembre 1942, p. 8-9.
128. "La Industria Cinematográfica Nacional. Interesante Exposi-

NOTAS

- ción sobre la misión de la Industria Cinematográfica hecha por el señor general Juan F. Azcárate en la Primera Asamblea de la Cámara Nacional, 27 de enero de 1943, en el Palacio de Bellas Artes". El Cine Gráfico, Núm. 495, México, D.F., 31 enero 1943.
129. Id.
130. Id., p. 72.
131. Antonio de Salazar, "Nosotros pensamos así...", La Pantalla, Núm. 3, México, D.F., 31 enero 1943, p. 1.
132. "Frente a la Pantalla", Pantallas y Escenarios, Núm. 113, - Guadalajara, Jal., 15 septiembre 1941.
133. "El Conflicto Cinematográfico", Pantallas y Escenarios, Núm. 114, Guadalajara, Jal., 30 septiembre 1941.
134. Id.
135. "Hablando de Cine", Pantallas y Escenarios, Núm. 116, Guadalajara, Jal., 1° noviembre 1941.
136. Macotela, Opcit., p. 72.
137. Carlos Carriedo Galván, "El Cine y la Banca", Anuario del Cine Gráfico, Opcit., p. 13.
138. Opcit.
139. Id.
140. México había filmado desde 1943 en color: Así se quiere en Jalisco. (Cámara, No. 6, Guadalajara, 15 enero 1946) y Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho, (El Cine Gráfico, Núm. 49, México, 1° enero 1943, p. 3.)
141. Emilio García Riera, Opcit.
142. "Nosotros pensamos así..." en La Pantalla, Núm. 14, México, D.F., 1° agosto 1944, p. 1.
143. La Pantalla, Núm. 16, México, D.F., 23 agosto 1945.

N O T A S

144. Id.
145. Se trata de la gran crisis sindical del S.T.I.C. (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) que desemboca en su escisión con la creación del S.T.P.C. (Sindiatco de Trabajadores de la Producción Cinematográfica).
146. "El Cine Nacional es Patrimonio de México", La Pantalla, Núm. 7, México, D.F., 4 marzo 1945, p. 3.
147. Id.
148. Tamez, "Cine Farándula", El Informador, Guadalajara, Jal., - 11 junio 1944, 2° sección, p. 3.
149. Tamez, "Cine Farándula", El Informador, Guadalajara, Jal., - 25 junio 1944, 2° sección, p. 3.
150. "Se pretende por todos los medios estrangular a la cinematografía de habla española, empleando para ello los procedimientos más cobardes y solapados". La Pantalla, No. 10, México, 1° junio 1944, p. 3.
151. Id.
152. Anuario del Cine Gráfico 1942-43, Opcit, p. 507-508.
153. Macotella, Opcit, p. 80-85.
154. Id.
155. Eduardo Garduño, director del Banco Cinematográfico presentó en 1953 el llamado "Plan Garduño".
156. El límite de la exhibición de películas norteamericanas, según el Plan Garduño, era de 150 por año.
157. Emilio García Riera, Historia Documental del Cine Mexicano, 1952-1954, Vol. V, México, Ediciones ERA, 1973, p. 236.
158. Miguel Contreras Torres, El Libro Negro del Cine Mexicano, México, Ed. del autor, 1960, (Pese a su parcialidad el autor el autor se ha preocupado por recabar y difundir una información que no ha sido rebatida)
159. "Debate en la Cámara de Senadores sobre el Proyecto de De-

NOTAS

- creto de Reformas y adiciones a la Ley de la Industria - Cinematográfica", Rafael Portas, Opcit, pp. 775-805.
160. Federico Hever, La Industria Cinematográfica Mexicana, México, s.e., 1964, p. 63.
161. Emilio García Riera, Vol. V, Opcti, p. 9.
162. En México, las primeras transmisiones normales datan de julio de 1950.  
Emilio García Riera, Historia Documental del Cine Mexicano, 1949-1951, Vol. IV, México, Ediciones ERA, 1972, p. 146, -  
Apud en Raúl Cremoux, La Televisión el alumno de Secundaria del D.F., México, D.F., Centro de Estudios Educativos, A.C., 1968.
163. Macotela, Opcit, p. 158.
164. Id.
165. Id., p. 231.
166. Pantallas y Escenarios salió a la luz por vez primera el 15 de noviembre de 1936, con la intención de ayudar en el mejoramiento cinematográfico y teatral. Su primer administrador fue Jacinto López; después ocupó el puesto Rafael Becerra, quien aumentó el número de sus páginas de 6 a 8. Pantallas y Escenarios, Núm. 26, Guadalajara, 25 diciembre 1937, p.12
167. "Páginas del Director", Pantallas y Escenarios, Núm. 120, - Guadalajara 1° enero 1942.
168. Emilio García Riera, Tomo I, Opcit, p. 171.
169. Pantallas y Escenarios, Núm. 33, Guadalajara, 30 abril 1938, p. 17.
170. Pantallas y Escenarios, Núm. 38, Guadalajara, 15 julio 1938, p. 16-17.
171. Pantallas y Escenarios, Núm. 35, Guadalajara, 31 mayo 1938.
172. Pantallas y Escenarios, Núm. 44, Guadalajara, 12 octubre-1938.
173. Pantallas y Escenarios, Núm. 112, Guadalajara, 31 agosto - 1941.

NOTAS

174. "Directorio Artístico", Arlequín, Núm. 10, Guadalajara 6 abril 1940, p. 8.  
 Así:  
 ADOLFO CHAIRES, primer actor cómico, Huerto, 37, Guadalajara, Jal.  
 ADOLFO G. BUEN ROMERO, Representante de los Espectáculos "BRITO" Juan Manuel, 635, Guadalajara, Jal.  
 ALFONSO T. GONZALEZ, Galán joven y Cancionero, Teatro Cultural Noriega. Oaxaca. Oax.  
 ALICIA MENDOZA, "La Coralito", coupletista. Teatro Folies Tapatío. Guad., Jal.  
 ARMANDO LOPEZ, (Pampinflas) 4a. de Moctezuma, 89. México, D.F.  
 CARLOS H. ALTAMIRANO, actor cómico Teatro Colonial. México, D.F.  
 COSME RODRIGUEZ, actor genérico. Calle de la Paz, 333. Guadalajara, Jal.  
 ELOISA RUIZ, tiple cómica. Mariano Jiménez, 294. Guadalajara, Jal.  
 EUFROSINA GARCIA, "La Flaca", tiple cómica. Teatro Colonial. Guadalajara, Jal.  
 FELIPE BRAVO (Guayabo), representante de los Espectáculos Noriega. Dirección permanente: Allende, Ote, 1032. Monterrey, N.L. En gira, Oaxaca, Oax.  
 HILARIO ALTAMIRANO, representante. Cía. María Teresa Montoya. Teatro Lírico, Monterrey, N.L.  
 LOLA INCLAN. artista de Comedia y Variedad. Teatro Folies, Tapatío. Guadalajara, Jal.  
 LUCHA ALTAMIRANO, dama joven. Cía. María Teresa Montoya. Teatro Lírico. Monterrey, N.L.  
 LUIS C. REYNOSO, representante de espectáculos. Venustiano Carranza, 402. Guadalajara, Jal.  
 MANUEL L. AGUILUZ, primer actor, Teatro Cultural Noriega. Oaxaca, Oax.  
 MANUEL COTERA, primer actor. Teatro Cultural Noriega, Oaxaca, Oax.  
 MARGOT VASQUEZ genérica, 4a. de Moctezuma, 89, México, D.F.
175. Pantallas y Escenarios, No. 24, Guadalajara, 27 de noviembre 1937, p. 34.
176. Id.
177. Pantallas y Escenarios, Núm. 31, Guadalajara, 15 marzo 1938, p. 10.
178. Pantallas y Escenarios, Núm. 33, Guadalajara, 30 abril 1938, p. 8-9.
179. Cámara, Núm. 6, Guadalajara, 15 enero 1943, p. 1.

NOTAS

180. Prof. Nimbus, "Comentarios Intencionados", El Cine Gráfico, México, 10 enero 1943, p. 6-18.
181. Fernando Bazarett Jr., "Cinetrópolis", Reflejos, Núm. 12, - Guadalajara, 15 septiembre 1942, p. 20.
182. Pues, Guadalajara, 12 junio 1944, p. 63, también: Pues, Guadalajara 19 julio 1944, p. 45.
183. El Cine Gráfico, Núm. 509, México, D.F., 9 mayo 1943, p. 4.
184. "Pláticas Alegres", La Comadre, Núm. 218, Guadalajara 29 marzo 1947, p. 1-7.
185. Entrevista no grabada con el Sr. Roberto Cañedo, realizada por Julia Tuñón, el día 6 de julio de 1980, en San Pedro Mártir, México.
186. Id.
187. Id.
188. En el Anuario de El Cine Gráfico 1945-46 y 47, Núm. 794-B México, D.F., julio 1947, p. 149 aparece un anuncio de Sonora Films, S.A., que promueve la película Su gran Ilusión, con José Cibrián y Virginia Serret y la filmación de Del mismo barrio y La herencia de la Llorona.
189. Id.
190. El Cine Gráfico, México, 25 abril 1943, p. 15-19.
191. Tamez, "Cine Farándula", El Informador, Guadalajara, 27 agosto 1944, 2º sección, p. 9-11.
192. Héctor Schmucler, "La Sociedad del botón oprimido", Imágenes, Núm. 3, p. 12.
193. Arnaldo Cordova, "México. Revolución Burguesa y Política de Masas", Interpretaciones de la Revolución Mexicana, México, Editorial Nueva Imagen, S.A., 1979, p. 84.
194. Cit por Ludovico Silva, Teoría y Práctica de la Ideología, México, Editorial Nuestro Tiempo, S.A., 1978, p. 16.

NOTAS

195. Louis Althusser, "Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado", La Filosofía como arma de la Revolución, México, - Siglo Veintiuno Editores, 1979, (Cuadernos de Pasado y - Presente), p. 97-102.
196. Tudor, Opcit, p. 257.
197. José Revueltas, El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas, México, UNAM, 1965, (Textos de Cine, 1) p. 12-13.
198. Silva, Opcit, p. 60.
199. Tomás Gutiérrez Olea, Dialéctica del Espectador, s.l, ICAIC, 1978, p. 33.
200. Id.
201. Id, p. 60.
202. Fernando Solanas y Octavio Getino, Cine, Cultura y Descolonización, México, Siglo Veintiuno editores, 1978, p. 125.
203. Silva, Opcit, p. 19.
204. Tudor, Opcit, p. 257.
205. Evelina Tarroni, "Perspectivas actuales en los estudios de las comunicaciones de masas", Comunicación de masas: Perspectivas y métodos, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, p. 14.
206. Id.
207. Id, 14-16.
208. Evelina Tarroni, "Perspectivas Psicológicas", Perspectivas - actuales, Opcit, pp 23-52.
209. Emilio García Riera, El cine y su público, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, (Testimonios del Fondo), p. 11-12.
210. Althusser, Opcit, p. 131.
211. García Riera, El cine... Opcit, p. 13-16.



N O T A S

212. Tudor, Opcit, p. 86-93.
213. Althuser, Opcit, p. 131.
214. Id.
215. Francisco Echeverría y Alicia Amado, El Cine en México, Estudio Sociológico, México, UNAM, 1960, (Tesis) p. 129-130.
216. Gómez Robleda da el dato de que en 1940 el número total de espectadores a diferentes diversiones: el 60.72% lo era del cine, 15.8% de teatro; 6.87% de toros; 4.91% de encuentros deportivos y sólo el 1.7% de salones y carpas.
217. Tudor, Opcit, p. 83.
218. Tarroni, "Perspectivas Psicológicas", Opcit, p. 45-46.
219. García Riera, El Cine... Opcit.
220. Monsivais, Opcit, p. 306.
221. Id, p. 308.
222. Id, p. 446.
223. Id., p. 447.
224. Id, p. 448.
225. Cordova, México. Revolución... Opcit, p. 84-85.
226. Monsivais, Opcit, p. 435.
227. Antonio de Salazar, "Nosotros pensamos así...", La Pantalla, Núm. 4, México, D.F., 20 enero 1945, p. 3.
228. Id.
229. Entrevista con el Sr. Rafael Saavedra realizada por Julia - Tuñón, en la ciudad de Guadalajara, los días 13 y 24 de mayo de 1976. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/7.

NOTAS

230. En: Alberto Godoy, Directorio Cienematográfico Internacional de México, 1938-1939, Jack Starr Hunt Ed., p. 123-31. En sentido similar versaba la Adición al Reglamento de Cienematógrafos del 23 de junio de 1913, (que giraba en torno a las normas de exhibición. Diario Oficial. Estados Unidos Mexicanos, Núm. 46, México, D.F., 23 junio 1913 p. 1 y 55) por el cual no se permitirá que se exhiban las vistas que:
- I. Aquellas en que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no terminen con el castigo de los culpables.
  - II. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para - cualquier funcionario público o para cualquier particular.
  - III. Las que representen actos que ofendan el pudor.
  - IV. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía.
  - V. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofenderse el decoro o dignidad de una nación amiga.
  - VI. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos muy bajos."
- Diario Oficial. Estados Unidos Mexicanos, Núm. 30, México, 4 de agosto de 1913, p. 1.

**EL ARGUMENTO DE ESTA HISTORIA**

## I. LA PRODUCCION: EL FACTOR FUNDAMENTAL

En la parte primera de este trabajo se planteaba una ambivalencia respecto a la tarea del historiador: aquella que atañe a los límites de su trabajo, a la necesidad de establecer las fronteras de su investigación tanto como las relaciones con ese universo mucho más amplio de su contexto histórico. Esta necesidad es la que con frecuencia hace que, en la práctica, un amplio y ambicioso tema de estudio se vaya reduciendo dentro de opciones en las que sea más viable una profundización.

La historia del cine no es ajena a esta alternativa: Sus áreas, en apariencia, son fácilmente deslindables, y es necesario hacerlo, pero es importante recordar que la historia no lo es sólo de los hechos, sino en gran medida de las relaciones entre ellos y con su contexto.

En el caso de este trabajo me he centrado en el área de la producción, dejando de lado aquellas que aluden a la distribución y la exhibición. Y no porque no sean de interés, sino porque pienso que es la producción en donde se muestra, de una manera más clara, el aspecto que quiero analizar aquí: a través de ella accedemos a los conflictos y a los sueños inherentes al crecimiento de una ciudad, incluso aquellos que transitan el doloroso trueque de unos valores por otros, de una mentalidad por otra, de un proyecto de vida por otro. Y esto se da a nivel social, aunque el camino para entenderlo sea la vivencia personal de quienes sufrieron los cambios.

La exhibición es también mostrativa del crecimiento de la ciudad, pero no de sus intentos de autonomía. El estudio de los circuitos Montes y Zelayarán, y de los conflictos laborales que en

frentaban simultáneamente a su crecimiento hablan por sí mismos del auge de la cinematografía como medio de comunicación de masas.

También el aspecto de la distribución es mostrativo de ese proceso nacional que lleva aparejados crecimiento y centralización.

## 2. CINE, CAPITAL Y EXPANSION: DE JALISCO AL DISTRITO FEDERAL

La producción no queda ajena a esta doble caracterización: crecimiento y centralización. Pero si un sueño es medida, y un deseo rebeldía, construir una industria fílmica en provincia mide muchas de ellas: la del cine nacional al aprovechar la coyuntura de los años cuarenta en favor de su incremento; la de una Guadalajara que quiere nadar una brazada hacia el desarrollo y otra intentando que éste sea local, respondiendo al progreso económico y rebelándose al que implicaba centralización, al que implicaba hacerlo por y para instancias ajenas a sí misma, pero en un momento de la industria en que ya era más importante la posesión de maquinaria compleja que la posibilidad de mantener bajos salarios. Tampoco cabe pensar que ésta fuera una actitud lineal, única. Por el contrario: el pescar del rico río revuelto que implicaba la producción fílmica mexicana en estos momentos se intentó también en otro campo, más acorde a los propósitos "nacionales" y a los que sí fueron logros del cine. La intención aquí no fue historiar esos éxitos, sino medir, en una ausencia y en un fracaso, la dimensión y sentido de una rebeldía.

Y sin embargo, es necesario confrontar, tener presente a cada momento que una moneda tiene dos caras. Es importante plantear los intentos regionalistas de hacer cine con el conocimiento de otros que se hacían en el Distrito Federal, financiados por capitales tapatíos, simultánea y contradictoriamente a las luchas "autono

mistas" en el aprovechamiento de la cinematografía como fuente económica y en la confianza-desconfianza de sus posibilidades locales.

Estas empresas: Compañía Cinematográfica de Guadalajara y Jalisco Films, declaraban, desde su apelativo, su raigambre localista, pero se movían en un alto nivel económico, lo que las asimilaba automáticamente a la tónica del centro, de buscar básicamente la ganancia, y la muy tapatía de proteger lo invertido en negocios seguros. El grupo social al que pertenecían sus organizadores lo podemos asimilar claramente a una burguesía que disponía de los elementos para emplear a un personal, no necesitaba intervenir con su propio trabajo para el desarrollo de la empresa y, además de contar con los medios de producción, invertía sus capitales para reproducirlos. Respondían a una dinámica nacional en cuanto a intereses económicos, seguían siendo regionales en cuanto a su preocupación por difundir sus logros en el propio Estado: así lo evidencian los anuncios que se insertaban en la prensa, como el que el 1° de enero de 1944 expresaba que:

JALISCO FILMS, S. A.

Desea un feliz año nuevo al  
pueblo de Jalisco que con tanto  
cariño acogió su primera película  
El Ametralladora  
Y le participa que próximamente  
se iniciará el rodaje de  
El Mala Suerte  
en el propio territorio de Jalisco

La gerencia. (1)

O el siguiente, en el que "Para nuestros colaboradores y público que nos ha favorecido con su aplauso, los mejores deseos - porque 1945 les depare ventura y prosperidad " (2), firmado por la Sociedad Cinematográfica de Guadalajara, S.A., accionistas de los Estudios "Nuevo Mundo" S.A., de México, D.F., con oficinas en Gua-

dalajara en el Edificio La Nacional. (3)

En la prensa local, el día 2 de marzo de 1945 se convocaba a los accionistas de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara, S.A., para una asamblea general el día 17 de ese mes, en sus oficinas del edificio La Nacional. (4) De la orden del día se desprende una clara organización: a la declaratoria de la instalación de la asamblea, sucedería un informe, rendido por el gerente, sobre las operaciones sociales realizadas hasta ese momento para determinar las que debían llevarse a cabo en el futuro, la modificación de la escritura social y la elección de miembros del Consejo de Administración para su reorganización. El requerimiento del previo depósito de las acciones para poder asistir a la asamblea, hablaba también de una tónica de conocimiento en el funcionamiento de esas empresas y de seriedad. (5)

El día 25 de marzo del mismo año, la Compañía Cinematográfica de Guadalajara daba cuenta al público tapatío de los resultados de la asamblea, respecto al nuevo Consejo de Administración, formado por: Francisco A. Uranga, Luis Enrique Galindo, Fernando de Fuentes, Salvador Cortés Herrera y Jesús Grovas como propietarios; Abelardo - Martín Novelo, Salvador Galindo, Juan Bustillo Oro, Manuel Uranga y Miguel Zacarías como suplentes y, comisario propietario Salvador - Veytia y su suplente Leopoldo Orendaín. (6)

Este consejo acordó en su primera junta el nombramiento de Fernando de Fuentes como presidente, Francisco A. Uranga para vicepresidente y José Luis Gutiérrez de secretario, y como delegados en Guadalajara a Salvador Cortés Herrera y Francisco A. Uranga, ratificando en el puesto de gerente general a Luis Enrique Galindo. (7)

De la simple lista mencionada se desprende una situación: -

nombres de la envergadura en el medio cinematográfico de Fernando de Fuentes o Jesús Grovas no podían verse involucrados en una empresa que no garantizara estabilidad y seriedad, no podían implicarse en una aventura, porque de haberlo hecho habría perdido esa calidad para convertirse en un éxito seguro. La separación de los intentos independientes (que son la materia de mi interés) era, -pués, evidente.

En el mismo documento citado se facultaba al presidente del Consejo de Administración al gerente general para "hacer uso de la firma social individual e indistintamente con los Consejeros Delegados en Guadalajara mancomunadamente", y se daba cuenta de - las nuevas oficinas en Guadalajara, en la calle López Cotilla 769 (ambos teléfonos 28-86) y de las de México en Paseo de la Reforma 146-5 (teléfono Ericsson 18-35-37). (8) Todo ello, hasta la ubicación física en cada una de las dos ciudades, aludía a una bien organizada sociedad, con amplios recursos y elementos, y pleno (al menos aparentemente) cumplimiento de las disposiciones legales.

Así, el 10 de septiembre de 1946 se citaba a una asamblea general ordinaria en la que se daría lectura del balance general, se haría reparto de utilidades y de honorarios a los miembros del Consejo de Administración y al Comisario. (9) Esta reunión se - transfirió al día 26. (10)

Estas compañías presentaban un curioso contrapunto con - los intentos localistas, por lo parejo y disparejo de su interés respecto a los autonomistas: sin embargo, la situación parecía clara: evidentemente Guadalajara no proporcionaba ni material técnico o artístico, ni conocimiento del séptimo arte, (11) sólo le quedaba,



pues, poder proporcionar ayuda económica. (12)

La compañía Jalisco Films, S.A., fue registrada el 4 de mayo de 1943, como sociedad anónima, con un capital de \$120,000.00 con el objeto de "... consagrarse a la industria cinematográfica". (13) Tuvo su presentación en taquilla con El ametralladora, (14) continuación de ¡Ay Jalisco no te rajes! (15), que fue lanzada a la exhibición por Productores y Distribuidores (16), filmándose en los Estudios Azteca "con lujo", derroche de arte y completa maestría". (17)

Esta cinta se filmó en Guadalajara, Chapala, Tepatitlán y Atotonilco, (18) pero de acuerdo a las entrevistas (19), lo único local de la cinta fue el capital y la motivación en hacerla tan simple como un capricho que quería satisfacerse y cumplirse.

Los logros de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara fueron mucho más espectaculares; debidos a la coproducción con Grovas para comenzar a filmar, "el lunes 18 de octubre" (20) La mujer sin alma (21). El hecho de poder contratar a María Félix, conmovida por la suma de \$25,000.00, que según el autor de Chispazos debía haber sido suficiente razón para que la Doña apareciera sin acompañar en los créditos de esta película, (22) daba por anticipado su éxito. Este filme "que produjo Guadalajara Films (sic), hablando de esta compañía es justo mencionar que con su primera película se anotan un magnífico triunfo, pues si la producción no es de primera, cuando menos ocupará uno de los primeros lugares en cuestión de taquilla... la noche del estreno entraron más de diez y ocho mil del aguila al Teatro Alameda." (23)

En Guadalajara no dejó de aprovecharse la intervención local en la película: el día de la exhibición de La mujer sin alma, -

en una inserción de plana completa, se enunciaba a la Compañía Cinematográfica de Guadalajara como "una empresa jalisciense con capital tapatío." (24) Ello, no obstante, sonaba a poco, al menos a un sector del público, y así se puede interpretar el comentario de Otto Lear (Alfredo Loreto) al decir que esa película "... implica un triunfo de la Compañía Cinematográfica de esta bella ciudad, que ojalá hubiera sido el escenario de dicha producción." (25) El cine era para un sector de jaliscienses, evidentemente, una opción más amplia que la simplemente monetaria, un intento que abarcaba - más esferas que la exclusivamente económica.

Isabel de la Fuente, en su Indice Bibliográfico del Cine Mexicano 1930-1963, cita como producciones de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara Lo que va de ayer a hoy, (26) dirigida por Bustillo Oro y de la que también da noticia La Pantalla, (27) y - Una mujer que no miente. (28)

El recuerdo sobre estas compañías es más o menos abundante, más o menos preciso, más o menos marginal o más o menos minimizado, pero siempre significativo: es el de un grupo de gente cuyo dinero le permitió invertir en la creciente industria nacional con el esperado auge, y la consecuente satisfacción por participar de una "sofisticada" actividad, contratar a María Félix y realizar un boyante negocio. José Guadalupe Mendoza recuerda algo más: cuando José Angel Villarreal y Juan Nepomuceno Vallarta le relataron ciertas gestiones destinadas a lograr el apoyo de ese potentado grupo, para salvar a la compañía local Guadalajara Films, de la que eran miembros, y la negativa de Ildefonso Zaragoza para invertir en ella. (29) Respecto al punto, Plascencia Parra (30) explica que el Dr.- Zaragoza había ofrecido ayuda a Villarreal si éste cedía sus funcion

nes en la Compañía a los nuevos socios. Esto hubiera permitido la salvación económica de Guadalajara Films, pero Villarreal no estuvo dispuesto a ceder un ápice de su influencia en la empresa. (31)

Sin embargo, a pesar de ese recuerdo, cuando la Compañía Guadalajara Films se encontraba en crisis absoluta, un anuncio de periódico (32) utilizaba el nombre de Zaragoza como salvador económico de la empresa. No lo fue pero hubiera podido serlo, ya que las relaciones de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara con el medio del cine eran tales que podía hasta tener acceso al material de trabajo, acceso difícil de lograr por esos años. Al respecto es interesante un dato citado en La Pantalla en el que se da relación de las cantidades de película virgen que cada compañía podía obtener - en ese año crítico de escasez. Como era de esperarse, a ninguna de las empresas tapatías se les adscribía cinta, excepción hecha de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara que sí gozaba de ese privilegio. (33) Este es un dato significativo: La obtención de material incluía a sus poseedores en la lista de los que podían evitar entrar al mercado negro de material (al menos como compradores), conformándose como una aristocracia de la industria fílmica. La distribución de película virgen, en esos álgidos tiempos de la cinematografía mundial, fue uno de los puntos claves que permitieron el ascenso de algunas empresas y el descenso de otras: las quejas respecto a la repartición del material fueron significativas, y son dignas de estudio. En este caso, lo que nos sugiere es la manera en la que la Compañía Cinematográfica de Guadalajara estaba realmente acomodada en los intereses "nacionales" ubicándola en una situación en la que es fácil comprender su poco interés en sumarse a un intento que menos parecía tener de viable que de ilusión.

Evidentemente una Compañía que pudo filmar con María Félix tenía una clara idea del momento en que se encontraba la cinematografía nacional, de un momento en el que el interés comercial y capitalista privaba sobre los demás y la supeditación al centro era cada vez más clara. La eficiencia era evidente, y sin embargo Plascencia Parra recuerda que Ildefonso Zaragoza le dijo: "Ya hicimos esa película, La mujer sin alma, ya vimos que sí se puede hacer, pero no nos interesa seguirla haciendo por que no se hacen en Guadalajara para gloria de Guadalajara." (34)

Este grupo de empresas tomó un cabo de las opciones que en Guadalajara se daban, como parte de un proceso nacional de crecimiento económico, dejándose ir en el vértigo del centralismo. Las empresas independientes reflejaban las resistencias locales a estos intentos, y por eso la medida de la fe en el sueño y de la inocencia para caer en el fraude lo es también la de la rebeldía por dejarse caer en el ritmo de lo "nacional". A través del vehículo de la cinematografía podemos ver el juego de dos opciones de desarrollo local en los años cuarenta. El desenlace será evidente en los años sesenta, con la filmación de la película Guadalajara en verano.

En la actualidad se vuelve a procurar un intento de esta naturaleza: Fígaro Mex, Producciones Cinematográficas, S.A., ha establecido una asociación con Fígaro Films de España, mediante una participación del 51% de capital nacional frente a un 49% hispano, lo que le da nacionalidad mexicana a la compañía. Los socios tapatíos, Jaime, Luis y Miguel Moragrega firmaron la escritura constitutiva de esta empresa el 17 de junio de 1980, y la primera película que se espera filmar, y que probablemente se llame Chicas malas, contaría con la actuación de artistas de ambos países. (35)

### 3 CINE TAPATIO Y PROGRESO LOCAL: LOS AÑOS CUARENTA

Este doble juego de opciones (por un lado la "autonomista" y por otro la "asociada al centro") en un mismo territorio, - tiene en último término una misma finalidad: la del desarrollo - económico local. La meta que pretendía cada uno de los dos caminos recorridos era similar: el auge regional. Uno lo intentaba - en y para sí mismo, propiciando, el provecho de una colectividad, y el otro únicamente el privado de un número reducido de socios. La finalidad era la misma: un crecimiento económico. Y ello no era casual en un tiempo en el que esa era la tendencia nacional.

Por otra parte esos dos intentos mostraban los de dos - clases sociales diferentes, participando en la pujante "fabrica-- ción de sueños": La del burgués, que realizaba una empresa capitalista alquiladora de los servicios de la capital, frente a la de una pequeña burguesía que, para poder sacar provecho de su pose-- sión de los medios de producir, debía incorporarse en el trabajo - (36) empleándose a sí mismo en las faenas al tiempo de buscar al-- ternativas para suplir su pobre capacidad de emplear al personal - necesario: éstas lo fueron la sociedad anónima de acciones o la - cooperativa.

Otra diferencia estribaba en la actitud hacia otra tendencia nacional: la de un centralismo cada vez más evidente: cara necesaria de un industrialismo y capitalismo pujantes. Viendo en perspectiva el proceso del siglo XX postrevolucionario, podemos claramente advertir la tendencia al centralismo, pero la realidad histórica, y en este caso la de la cinematografía local, nos hace evidente que esas tendencias no son lineales, sino cargadas de ambivalencias y - contradicciones: para muestra nuestro botón: dentro de un contexto de

desarrollo económico no sólo nacional, sino incluso transnacional, la expectativa de una industria regional.

Quizá es también mostrativo de como en nuestro país el proceso económico no es, tampoco lo era ya en los años cuarenta, de una sola línea, sino que coexistían las empresas privadas con las cooperativas y estatales formando una economía mixta que permitía fortalecerse igualmente al grupo capitalista y al Estado. En la historia del cine la disyuntiva entre actuar en uno u otro sentido sigue presente. En los años cuarenta era menos clara, aunque ya el interés estatal por participar en la industria era harto evidente.

En la Guadalajara de esos años el Gobierno, quizá más por incapacidad que por falta de deseo de hacerlo, dejó manos libres a las empresas: las de capital fuerte como la Cinematográfica de Guadalajara, y las que no contaban con recursos suficientes ni con el apoyo económico estatal, pero sí con los deseos de imbricarse en la provincia. Ellas debieron organizarse en forma de cooperativas o sociedades abiertas de acciones, mucho más imbuídas de un espíritu popular netamente localista.

El camino y la conformación de las empresas era diferente. La meta similar: Guadalajara debía desarrollarse en el cauce del capitalismo y el cine era un camino para ello. Si en Estados Unidos de América el cine había nacido en Nueva York para trasladarse a Hollywood, en México, pensaban unos, podía nacer en el Distrito Federal, para reeditar dineros en Guadalajara o, pensaban los otros, ésta podía ser una poderosa sucursal de la casa matriz.

Así, ni las compañías que querían arrancarse del Distrito Federal para establecerse independientemente en Guadalajara, ni las que querían hacer de la metrópoli una sucursal económica de sus nego

cios, pretendían alterar el sentido que, hasta ese momento, tenía el cine. Se trataba de usufructuar para Guadalajara el auge de la cinematografía, sin cambiarle a ésta su signo: éste seguiría siendo el de una empresa capitalista centrando en el interés comercial. En consecuencia su mensaje ideológico no tenía porque modificarse. El cambio que podía significar el desarrollo de una industria tapatía lo sería en cuanto a un beneficio económico y social para los socios y, se pensaba, para la región. A nivel nacional el cambio lo sería en cuanto a extensión, no a intención.

Así pues, ni la temática ni la actitud eran novedosas: el mensaje que se pretendía administrar al gran público era igualmente generalizador y sublimador de la realidad que el que caracterizaba a la cinematografía contemporánea del Distrito Federal. Lo que se decía entre imágenes respondía, más o menos, a lo que intentaba el cine nacional, que no era tampoco ajeno al internacional.

Tal vez la industria tapatía hubiera podido aprovechar el vehículo de la imagen para obtener una identificación cinematográfica regional. No lo hizo porque la idea era crear una industria más, que aprovechara los paisajes y las opciones locales, pero no era crear un cine diferente, y menos un cine transformador.

La pregunta de a qué grado este cine independiente quiso ser tapatío abarca bastantes más aspectos que los meramente económicos, en los cuales ello es evidente. La primera cuestión sería dilucidar qué es lo que podría caracterizar a un cine "tapatío", de la misma manera en qué podría hacerlo a un "mexicano". La respuesta puede ser la más simple de aducir que el hecho de ser hecha en México por mexicanos, o en Guadalajara por tapatíos, o bien la de que se utilizara alguna técnica específica de la región, o la

de tener características o prototipos propios. El cine tapatío, no respondía, más que, si acaso, a la primera opción, y sólo parcialmente. El cine tapatío se caracterizaba por estar hecho en Jalisco, pero por nada más: no existía una relación entre su intento de independencia económica y su carácter ideológico. El auge producido por la guerra para la industria, no implicó la mudanza del espíritu que había normado al cine, que podríamos llamar pequeño-burgués en el sentido, de que, sin ser necesariamente producto de ese sector alude "... a los temores, las actitudes serviles frente a los poderosos, los prejuicios individuales y los complejos que son típicos de los intelectuales en la sociedad burguesa." (37)

Su peculiaridad estribaría en los escenarios: en el hecho de realizarse en aquellos que la propia ciudad o campo ofrecían. Se tomaron con la intención de hacer patente que un intento de esta índole sí era realidad, al tiempo de ganar un mercado que asistiría a la exhibición casi por la pura promesa de ver reflejada su casa, sus gentes, o una calle más o menos conocida durante sus andanzas. Esto aún sería una vivencia realizada más en la cabeza del espectador que en la intención del cineasta: el cine tapatío (como el mexicano) abstraía de tiempo, lugar y contexto y servía para distraer, para generalizar sobre problemas concretos y reales más que para promover una reflexión sobre ellos. Aunque los escenarios naturales de la ciudad se explotaran, ésto no se hacía con la intención de que el espectador cobrara conciencia de su jalisciensidad, sino para poder vender mejor el filme a la industria local y nacional.

Todo ello hace muy evidente la inconsciencia en la complejidad del cine y/o la conciencia en los beneficios económicos que puede promover: La parcialidad de este intento, que captó los matices



comerciales e industriales del séptimo arte, pero ignoró absolutamente aquellos de orden ideológico que hubieran podido ser los únicos en redondear una diferenciación con respecto a la cinematografía del Distrito Federal. Ello es también un reflejo del hecho de tomar como la básica el área de la producción, dejando de lado aquella esencial de la distribución y de la exhibición, al no tomar cabalmente en cuenta la influencia de ese cine para su público. Los intentos "autonomistas" se preocuparon por producir, en la creencia de que ello abriría las cerradas puertas de los otros sectores.

Se trataba, pues, de un intento económico, aprovechando la situación de auge dentro del cine mexicano, a pesar de lo cual el momento fue a destiempo, o las circunstancias de la cinematografía nacional, en que un proceso cada vez más acendrado hacia el monopolio de la exhibición y la distribución dificultaban grandemente los logros que sugería el auge nacional. Esos logros eran para la ciudad capital que capitalizaba los vehículos de difusión: el auge era claro, pero también lo era quienes debían ser los beneficiados por él.

El fracaso de las compañías independientes no lo fue, - pues, por una negación a plegarse a los cauces ideológicos, temáticos o de calidad dictados por el centro, sino por las condiciones al procurar un negocio paralelo, una competencia económica - que pudiera dispersar el auge nacional. Esto no quiere decir que la ciudad de México se haya dedicado a impedir el futuro de estas inquietudes, pero sí que el momento no era el propicio.

a) EL CINE MUDO EN GUADALAJARA: UN ANTECEDENTE NECESARIO

La inquietud respecto al séptimo arte se dejó sentir en Guadalajara muy pronto, y no sólo en cuanto a la exhibición, sino también en cuanto a la producción.

Esta última, sin embargo, se manifestó tan sólo con un sentido que hoy llamaríamos experimental, respondiendo a una afición, a una curiosidad, y no a un intento de crear una industria. Y ésta pudo darse durante el tiempo del cine mudo por la sencilla razón de lo que éste significaba, ya que al estar determinado, en gran medida, por necesidades de orden técnico, se caracterizaba - por ser más un documento o un testimonio que una narración. En los inicios de la cinematografía se planteaban escenas sumamente breves que muchas veces no tenían más intención que la inmediatamente expresada, como la de los obreros que Lumière filmaba saliendo de la fábrica o la paradoja del jardinero que regaba y terminaba regándose a así mismo. Pronto estos intentos se sofisticaron, con los trucos de Méliès o Frégolis, pero con el mismo sentido de documento y novedad científica.

Pronto otro cine mudo como el de Griffith, Chaplin, Murnau, Einseinstein, etc, ya incluía el mensaje que caracterizaría al cine de autor, el cuestionamiento a una lineal forma de pensar, y el anuncio de toda la influencia que este medio podía ejercer sobre una sociedad.

Esencialmente, no obstante, en su comienzo el cine mudo podía considerarse en sí mismo una finalidad, una curiosidad, muy a la manera de su tiempo de pensar en un arte por el arte, en una ciencia con finalidad en sí misma, o, en este caso, un cine por el cine. Quizá por esa razón, el propio Lumière no consideraba que su invento

podiera tener más repercusión que la de una moda cualquiera.

En la medida en que los adelantos técnicos, especialmente la sonorización, se incluyeron en el filme, se produjo una dinámica nueva en su estructura, dinámica que significó cambios, no siempre bien recibidos, incluso por gentes de la envergadura de Charles Chaplin quien temía que la pérdida de "la belleza del silencio" finiquitara la validez del cinematógrafo.

Evidentemente el cine perdió con el sonido y la creciente complicación técnica la posibilidad de ser un fin en sí mismo y de representar tan sólo un testimonio. Ganó, en cambio, en cuanto a la opción de tomar un discurso y una función, de representar, más evidentemente, la ideología de una sociedad y por lo tanto de desarrollarse junto con ella. Cobró un lugar en el proceso de la historia para perderlo como una moda en un momento específico de ella. Logró entonces seguir el hilo que algunos directores de este cinematógrafo (Chaplin, Griffith, etc,) habían tendido, cuando las facilidades técnicas permitían ello con mayor especificidad.

El cine mudo se caracterizó por su sentido de documento. Aurelio de los Reyes (38) ha planteado ampliamente este sentido en la cinematografía muda mexicana, la cual pretendía más retratar hechos concretos que un cine de creación. Para de los Reyes, la originalidad del cine mudo mexicano radica precisamente en su especificidad documental.

Este documento fílmico es particularizador de una realidad pero, al mismo tiempo, generalizador en su intención: la de ser un documento real, objetivo. Paulatinamente el cine se cargó más explícitamente de intención, de ideología, de narración, coincidiendo con los avances de orden técnico y entonces su elaboración se fue compli

cando cada vez más, requiriendo de más elementos para su realización, complicándose asimismo las posibilidades de hacerse en lugares improvisados, como podría ser Guadalajara.

Los intentos primeros de hacer un cine tapatío respondían a estos momentos en los que la curiosidad y su satisfacción podían todavía lograrse en un esfuerzo proporcional y armónico. Por otra parte estos intentos de cine mudo no parecen haber tenido una intención localista: eran curiosidades que más se acercaban a las cosmopolitas de los avances del "progreso", a lo internacional, que al rescate de algo propio. Y esto lo es, en gran medida, porque la veta económica que la producción cinematográfica podía significar era todavía secreta, oculta entre los asombros de un experimento seductor. Por otra parte, la jalisciensidad de estos avances, en sentido ideológico, no podía suponerse en un cine como el mudo, al que en gran parte caracterizaba su internacionalidad. Y ello, desde la inexistencia de vocablos localizantes y de condiciones técnicas para hacer "historias" o "narraciones" complejas. Aurelio de los Reyes dice que "el cine, más que un espectáculo o diversión resultó un nuevo medio de expresión para la comunicación del hombre" (39) En este momento de las primeras películas, en que incluso se carecía de letrados, significaba evidentemente una ruptura de fronteras e idiomas. No en balde, entre las reacciones producidas por las primeras películas sonoras, en México, estaba el temor a que la cultura norteamericana se involucrara tanto en la propia que implicara una pérdida de nacionalidad. (40)

La exhibición de este primer cine en Guadalajara fue precoz, lo cual no es de extrañar, cuando Guadalajara contaba ya con una comunicación eficaz con México a través del ferrocarril. En octubre

de 1896 los enviados de los hermanos Lumière llegaron a Guadalajara y en ese momento en la ciudad ya se conocía el vitascopio de Edison (41) y se hablaba de un cinematógrafo en el barrio de San Juan de Dios (42) del cual no se conocen sus características. En 1899 llegaron a darse en el Teatro Degollado funciones para hombres solos (43).

Por otra parte según "las Narraciones Tapatías":

En Guadalajara se instaló el primer "Cosmorama" en un pequeño salón de Morelos 238. Pero hacia 1902 ocupó el teatro Degollado la empresa de Carlos Montgrand, que hizo pequeñas temporadas exitosas y después le compitieron la encabezada por los hermanos Jorge, Alfonso y Carlos Sthal, que instalaron el cine "Verdi" en los bajos del hotel Francés, por la calle de La Maestranza. Y a lo largo de los años el "París", el "Verde", el "Azul" y otros.

Las primeras funciones de cinematógrafo en el teatro Degollado con la empresa Montgrand, eran vespertinas y nocturnas y cada una duraba dos horas --- aproximadamente.

La concurrencia en las partes bajas era distinguida, y las localidades altas se ocupaban con la gente del pueblo. La luneta o parte baja del teatro costaba en aquel entonces un peso cincuenta centavos, y en las altas setenta y cinco, cincuenta y veinticinco centavos por persona.

La caseta de proyección se improvisaba en el centro de la localidad de palcos primeros, y estaba a distancia de la pantalla restirada y humedecida -- con anticipación, de unos treinta metros aproximadamente.

A la hora señalada en los programas y después de las tres campanadas de costumbre, la orquesta ejecutaba una obertura, como "Guillermo Tell" o "Poeta y Aldeano", y entonces se hacía un silencio expectante entre el público que llenaba las localidades.

Al finalizar la orquesta, se comenzaban a apagar los foquillos por secciones, a correr las cortinas y a entrar los regozados como sombras.

En contraste con este principio de obscuridad, se encendían las lámparas internas del aparato cinematográfico y sobre la blanca pantalla se iba enfocando la lente en luminosidad fuerte, media u opaca, hasta encontrar el tono correcto.

Esta maniobra inicial, se desarrollaba entre la sorpresa llena de curiosidad de quienes concurrían por primera vez a las exhibiciones, y escuchaban emocionados, las frases de experiencia de quienes ya habían estado en el sitio en ocasiones anteriores.

De pronto, entre el rumor de las últimas preguntas, se escuchaba el zumbido del proyector que iniciaba en un rayo de luz las películas de movimiento, que en aquellas exhibiciones eran una corrida de toros con sus lances principales, e inmediatamente seguía una bailarina gitana haciendo evoluciones con el cuerpo saleroso y la falda cimbrante.

Cada cinta tenía una duración de tres a cinco minutos, y para cambiar a la siguiente, había un pequeño intermedio con vistas fijas, pues entonces se contaba con un solo aparato.

Después seguían comedias breves de argumentos ingenuos o con vistas de las principales ciudades del mundo, personajes de relieve o escenas de acontecimientos importantes.

Entre las cintas exhibidas en aquel tiempo destacaron "Escenas de París", "Los Estudios Eclair", "La Roma Antigua", "Max y su Suegra", "A Papá la Purga", y otras. (44)

En el año de 1904 Jorge Stahl, cuya familia residía en Guadalajara, hacía los inicios de la exhibición institucional en dicha ciudad. Recién regresado de la Feria Mundial de San Luis Missouri - comenzó en Guadalajara el espectáculo cinematográfico con sentido estable y comercial, ya que antes las exhibiciones parecen haber sido ocasionales. (45) El señor Stahl traía de Estados Unidos un aparato Kinetoscopio Edison con el cual empezó a proyectar películas (46). El primer local fue el Salón Verdi seguido por el Salón Verde, que lo iniciaron en la exhibición cinematográfica como negocio. (47)

Evidentemente este interés llevaba de la mano a la curiosidad por filmar. Aurelio de los Reyes cita el dato de que los enviados de Lumière comenzaron a filmar escenas que podrían ser la base de noticiarios o actualidades en Guadalajara, como Pelea de gallos, Elección de yuntas, o, Baño de caballos. (48)

También se deben a Jorge Stahl una serie de producciones - fílmicas tapatías. Estas consistían, simplemente, en tomas muy breves, de unos cuantos minutos, aprovechando escenas cotidianas de la Guadalajara de entonces. En este sentido fueron realizados Paseo en

los portales, Los Patinadores, Salida de misa de doce y Paseo de los Colomos. (49) Una pequeña variante a estas cintas la representó La--drón de bicicletas, ya que ésta contaba con un connato de argumento. La trama se refería a la persecución que sufría por la policía un ratero embicicletado, a causa de haberse robado el mentado vehículo. - El perseguido lograba escapar, metiéndose al estanque del parque - Agua Azul y burlándose expresivamente de los uniformados una vez estaba del otro lado (50), Guillermo Ochoa Santacruz, actuaba como el ladrón, en dicha cinta. (51)

Al respecto dice el ingeniero Pardiñas: "Era la ingenuidad y sencillez y limpieza, sin tener mayores recursos técnicos, simple y sencillamente ubicar la cámara en un lugar y echar la película para proyectar, ya con un cierto interés, con un ideal, con una trama, sencilla para evidenciar más que nada la frescura del recién descubierto cine, a nivel de espectáculo o de recreación." (52)

Estos intentos respondían evidentemente a la escuela que los Lumière habían iniciado en 1890. La pequeña cámara móvil que inventaron podía trasladarse al campo o a la ciudad, promoviendo una variedad de escenarios que permitía desarrollar el carácter documental de los filmes. La técnica, (lo que podemos deducir a través de lo que se nos explica), era también similar: la casi teatral de poner una cámara fija para captar los episodios, y el incipiente juego (que después de iniciar Lumière desarrolló Mèlies), de romper la lógica formal. En Lumière un claro ejemplo de ello lo es aquella - película en que una barda recién derrumbada se levantaba para ocupar nuevamente su lugar. En Ladrón de bicicletas de Stahl, el equivalente sería cuando el protagonista cruzaba el agua, sorprendiendo a sus perseguidores.

Hecho este intento, Jorge Stahl se fue a la ciudad de México, en donde se convirtió en una de las figuras más importantes para la cinematografía nacional.

Paulatinamente, la importancia de la utilización del cinematógrafo para intenciones ajenas a él mismo cobraba lugar. Aurelio de los Reyes menciona como a fines del porfirismo, evidentemente a causa de la profunda crisis socio-económica que se desató entonces, se incrementó el alcoholismo y el número de suicidios, y como el Diario de Jalisco (53) hacía notar que el vicio de Baco se reducía en las temporadas de exhibición cinematográfica; la proliferación de diversiones se consideraba una necesidad social.

También se pensó en utilizar el cinematógrafo como medio para fomentar la reflexión social, y así entre las medidas que podían adoptarse para evitar la emigración masiva de trabajadores mexicanos a Estados Unidos de América, durante esa misma crisis de las postrimerías del porfiriato, el cónsul mexicano en Nogales, Arizona, proponía "la designación de personas que dieran algunas conferencias en los diversos pueblos de los estados que al principio he citado (Jalisco, Guanajuato, Michoacán y Zacatecas), ilustradas éstas por medio de vistas cinematográficas, representando dolorosas escenas que hayan tenido, o pudieran tener lugar en ese país con nuestros compatriotas; sería de más satisfactorios resultados que toda la serie de artículos sobre la materia por más bien inspirados que estén, y que los avisos de los celosos gobernantes de aquellas entidades federativas".(54) No sabemos a qué grado estas acciones se llevaron a cabo, pero la conciencia del cinematógrafo como algo más que una escena o una anécdota aparecía ya en algunas personas.

Mientras tanto, la exhibición se difundía, aún rodeada de -



la capacidad de sorpresa que emanaba del experimento.

Evidentemente el porfirismo se significó por integrar -- las comunidades alejadas del ámbito nacional, dado que se logró la integración ferroviaria. Ello reditó en la difusión del cinematógrafo, en los últimos años de ese período e, incluso, en la confusión que reinaría en los posteriores. Al respecto es interesante citar una narración del polifacético José Guadalupe Zuno:

Allá por el año de 1912, me dediqué al negocio del cinematógrafo asociado a mi hermano Salvador y a mis condiscípulos Benjamín Contreras y Apolonio Galván, formamos la empresa EROS. La gira dio principio por Atotonilco - el Alto, porque ahí teníamos amigos y parientes con los cuales pasábamos las vacaciones - escolares años atrás. En ese bello pueblo de los naranjales, duramos algún tiempo; y luego subimos a los Altos de Jalisco. Arandas fue - la primera población que visitamos. Típicamente mexicana-criolla, nos conquistó desde que llegamos. Grandes cartelones anunciaron por - las calles las funciones del cine en la Plaza de Toros que alquilamos al efecto. Un convite con música recorrió la ciudad en medio de la algarabía general. Necesitaba mandar hacer programas y boletos. Indagué si había imprenta y supe que en una tiendota de la plaza Principal estaba una; y allá fuí. Antonio Valadez Ramírez era el dueño, el cajista, el regente, el - prensista, el único dependiente del comercio. En uno de los extremos del mostrador estaba todo el taller, así de chiquito era. Convenimos en precio y luego:

... en la noche en la Plaza de Toros. En una ocasión, se proyectaba en la pantalla una pelíucula de rancheros tejanos, con sus corresponudientes carreras de caballos tras las manadas. Manuel y yo estábamos a la entrada cuando un - arriero barbudo, tipo puro de castellano, se - nos acercó. Vestía camisa y calzón de manta - manchados con el rojo almagre de la tierra de los Altos. Sobre el pecho y las piernas colgaba un mandil de cuero de venado, en la cabeza llevaba un sombrero medio cordobés, de palma, - con toquillas y barboquejo. En la mano, un chirrión de vaqueta retorcida.

- ¿Es usted el dueño?

- Sí señor. ¿Qué se le ofrece?

- Aí traigo unos cien manojos de hoja.... rastrojo de maíz, muy buenos, muy grandes... Se los doy baratitos... Si me los compra me puedo volver luego a mi casa... Cómpremelos, por favor...
- ¿Pero yo para qué quiero el rastrojo?
- ¿Cómo que pa qué? ¿Luego tanto animal que tiene? Los acabo de ver ahí en el redondel de la Plaza. - Manuel soltó la carcajada y yo la iba a soltar, pero el rancharo empuñó el chirrión amenazador y nos vió desafiante.
- No, amigo, no se enoje. Mire, venga para que vea cómo los animales del señor Zuno son de luz y de sombras y no necesitan comer. - Manuel se lo llevó casi a fuerzas - hasta la caseta del proyector del cine. De ahí volvió más confuso, mirándonos con los ojos muy pelados:
- Uno qué sabe... Ustedes perdonen... Ojalá me dieran la receta pa que mis mulas y mi vieja tampoco comieran... ¡Diablos de gringos...! - Y se fué moviendo la cabeza todo desconcertado. (55)

Y concluye:

Quando cayeron las primeras tormentas, mis socios de cine y yo abandonamos Arandas, porque durante la temporada de lluvias, todo mundo se va a los ranchos, a trabajar las tierras o a veranear. El pueblo se queda solitario. ¿A quién le ibamos a exhibir nuestras películas de vaqueros tejanos, la de Zigomar, la de Max Linder, la de Raffles?... (56)

Respecto a la exhibición en la ciudad de Guadalajara, ésta, aunque mucho más sofisticada que la del interior del Estado, contaba aún con toda la carga de improvisación y sorpresa que hemos visto. El ingeniero Roberto Pardiñas recuerda vagamente, incluso sin poder precisar la fecha, cuando el señor José Castañeda adquirió aparatos Gaumont para proyectar filmes, y que, en funciones periódicas - que daba en un pequeño saloncito improvisado para ese efecto, gustaba de lograr la cooperación de los niños asistentes para darle sonorización al filme, mediante ruidos, voces o efectos de diversa índole.

le. (57)

Más adelante la exhibición parece haber seguido cauces si milares a los desarrollados a nivel nacional. Para los años cuarenta hay dos grupos claramente conformados: el circuito Montes y el circuito Zelayarán, y el papel de Jenkins y Espinoza Iglesias aparecía ya en su sentido tradicional.

Mientras tanto, los intentos de realizar cine a nivel experimental seguían presentes. En ese sentido en el año 1923, los hermanos Bell, de afamada familia de cirqueros, artistas y bailarines radicada en la ciudad (58) propició una filmación de la que nunca se vieron los resultados claros (59). Los recuerdos de Elisa Palafox de Jacobo se reducen a una escena en la que ella, como actriz, paseaba en auto por la calle, con un chofer, y tenían un percance: el atropellamiento de un joven. Sus inquietudes artísticas se frustraron precisamente por el hecho de ser ésta una escena pública, vista y comentada por la muy evidentemente curiosa sociedad tapatía, con el consecuente disgusto y prohibición familiar de acercarse al mundo dudoso de las "cómicas". (60)

Los pronósticos de Lumière respecto a su invento, de ser tan sólo una moda sin repercusiones, cada vez se precisaban más erróneos. En la medida en que éste se desarrollaba, se complicaba y se enriquecía. Y esta dinámica llevaba aparejada la de una industria que requería para su crecimiento de una infraestructura cada vez más compleja: aparatos, técnicos, artistas, lugares específicos para realizar una película, etc. Eran cada vez más fuertes los gastos inherentes al filme, pero también las ganancias. Los centros cinematográficos se conformaban al ritmo de la progresiva dificuldad que éste significaba, y el cine pasaba de ser un curioso experimento

mento a ser una industria, un arte, un comercio, una fuente de vida de miles de personas y una fuente, también de múltiples conflictos.

Este nuevo cine se desarrolló básicamente en Estados Unidos de América, como parte del proceso capitalista y de la industrialización. Pero no sólo este país sintomatizaba en el cine las características de su sistema. México había ya pasado la euforia de la Revolución y entraba en la de la reconstrucción, intentando organizar su desarrollo, sus recursos y sus potencias; intentando la concientización y difusión de sus logros e incorporándose paulatinamente al capitalismo de su tiempo. El cine no podía permanecer ajeno a estas aspiraciones y pronto, México, y más concretamente el Distrito Federal, tomaba la empresa de desarrollar una industria que sería fundamental para el país. Mientras esa infraestructura necesaria se creaba, convirtiéndose en la meca del cine nacional, también se centralizaba, dejando afuera la posibilidad de desarrollo cinematográfico independiente en alguna otra ciudad.

Si en 1914, en Hermosillo, Sonora, se había creado la primera empresa fílmica nacional llamada "Compañía México Cinema, S.A.", que había producido algunos corto metrajes de carácter cómico, mientras en el otro extremo del país, en Mérida, se daban intentos similares, (61) para el momento de la creación de empresas que, además de redituar en el placer y la diversión, lo hicieran también en lo económico, ya sólo la ciudad de México tenía plenas posibilidades de triunfo. Las implicaciones que conllevaba esa nueva industria debían ser acordes con el proceso de centralización política y económica que vivía México.

Si Guadalajara se había iniciado en la experiencia del ci--

ne de manera similar a México, sólo el comienzo se le había parecido: pronto la industria fílmica del Distrito Federal empezó a crecer, y la de Guadalajara a "no nacer". El sueño de los justos ganó a quien nada hacía por retomar el hilo que tendiera Jorge Stahl, y el tiempo pasó. Mientras, la ciudad crecía y adquiría una nueva fisonomía, nuevos intereses y una clase social con nuevas inquietudes y ambiciones.

b) GUADALAJARA FILMS.

Los comienzos de la industria cinematográfica en México fueron arduos, llenos de buenos deseos y prospectos y de difíciles realidades. El cine mexicano fue ganando entonces su lugar a paso lento, pero seguro, aprovechando las coyunturas favorables y contando con aquellas que significaban una competencia muchas veces, en apariencia, incompetibles. Fue el caso, por ejemplo, del llamado "cine hispano" que proliferó en Hollywood, usufructuando y desarrollando a estrellas mexicanas de la talla de Dolores del Río o Lupe Vélez, algunas de ellas incorporadas posteriormente al cine nacional.

Evidentemente la posibilidad de realizar un cine sonoro en español era fundamental para los aspectos comerciales de la industria, porque permitía el acceso al producto de una gran cantidad de analfabetas. Por eso la realización de Santa en 1931 marcó un hito en el desarrollo de la industria nacional. (62)

Y si Santa significaba la difusión (aunque no el inicio) del descubrimiento técnico del sonido, que permitía el acceso del gran público al cine, Allá en el Rancho Grande (63) lo era del mensaje que ese mercado podía y quería recibir. Así, esta película se convirtió en la punta de lanza que permitió a la reciente industria mexicana extenderse por Latinoamérica, asegurar su producción en una

cada vez más segura exhibición y sondear los mundos que los mexicanos y los latinoamericanos querían vivenciar a través de la imagen, ofreciendo la posibilidad de una identificación más reconocible para el público latino. A partir de este momento la industria tuvo un avance ininterrumpido.

Naturalmente este desarrollo implicaba la necesidad de una infraestructura que creciera a un ritmo paralelo al de la cinematografía como fuente económica del país. Infraestructura formada por estudios de filmación, aparatos cinematográficos, personal técnico y artístico, etc., y ésta se dio en aquella ciudad que realmente contaba con los elementos para hacerlo, tanto por su desarrollo económico como por la tradición centralista que ha centralizado en una ciudad aquellas relaciones inherentes a un proceso industrial. La ciudad de México usufructuó las opciones de satisfacer el creciente mercado de la cinematografía de habla española y se dio a basto en esta labor, mientras que la guerra mundial separó de las lides de la producción a los Estados Unidos de América, el gran rival, y las condiciones emanadas por la misma obligaron a España y a Argentina a replegarse en otros aspectos de su economía. De esta manera, como ya vimos en la sección correspondiente, el cine mexicano encontró campo virgen para explayarse, entró por la puerta grande al auge y comenzó a crecer.

Su crecimiento implicaba la necesidad de fortalecer la infraestructura existente. La necesidad de ampliar los lugares en donde pudiera realizarse trabajo de filmación estaba en la clara conciencia de su tiempo. Así :

#### HACEN FALTA ESTUDIOS

No obstante los planes de los distintos productores verdad que se encuentran formando la plana mayor de la industria,

estos no pueden llevarse a cabo precisamente por la falta de estudios para lograrlos.

Los tres estudios que están trabajando activamente en estos días, no se dan a basto para albergar a todos los productores. Se están construyendo en los Estudios Azteca foros especiales para dos firmas productoras y como no pueden terminarse, dichas empresas tienen que demorar su producción..

Los estudios que están por levantarse - en los terrenos del Country Club, aún se encuentra lejana la fecha de que puedan dar principio a su trabajo de construcción y - ello motiva que muchos productores que encontraban una lejana esperanza en ese lugar, vuelvan sus ojos a los tres estudios que trabajan actualmente.

Como se presenta la producción, seguramente que varios productores tendrán que esperar hasta ver la forma de que "haya lugar" aunque sea "parados"... (64)

A pesar de ello:

Los productores mexicanos de películas han adelantado ya planes de trabajo más amplios que en años anteriores para los próximos meses y creemos que los verán realizados por dos principalísimas razones: - cuentan con el apoyo decidido de las taquíllas en todo el Continente de habla castellana y cuentan también con el apoyo valiosísimo de la Oficina de Asuntos Interamericanos de Washington.

Pero, este esfuerzo industrial que tan halagadoramente podrá ser convertido en realidad, necesita, como ya lo hemos repetido antes hasta el cansancio, de un mayor sentido de responsabilidad como soporte.

Actualmente pasamos por una especie de fiebre colectiva de materialización de proyectos y cristalización de buenas intenciones.

Y esta fiebre tan beneficiosa al parecer, solo tiene un inconveniente, si no se le sabe llevar por el camino recto, y es el de que proyecta intranquilidad económica en todos los sectores y desprestigia al gremio precisamente en forma colectiva. (65)

Esá pues, una realidad ambivalente, porque:

Nos hallamos, sin género de duda, ante uno de los períodos más serios y difíciles de la existencia del cine mexicano.

Por mil y un motivos que sería largo volver a ennumerar en esta vez, pues ya en otras ocasiones lo hemos hecho y con gran amplitud, la producción de películas se ha vuelto sueño dorado de muchos y hasta fiebre incurable de otros tantos.

Nuevos productores salen cada 24 horas a la superficie de la actividad cinematográfica y aunque en la mayoría de las ocasiones se presentan inve-stidos del suficiente respaldo económico, sus posi-bles fallas de otros órdenes en la labor en que pre-tenden comprometerse, se ven tan claras como las articulaciones del cuerpo de un paciente su-jeto a los Rayos X.

En una palabra, abundan los promotores, productores y realizadores y escasean las capacidades téc-nicas y artísticas que llevan a la pantalla los proyectos originales de una u otra empresa fí-lmica.

Es un Klondike mexicano del cine en el que llevamos el peligro de ver cómo no sólo los audaces pierden la camisa sino también los pioneros, los capacitados y los honestos en todos los órdenes.  
(66)

Y aquí pareciera prevenir lo que en Jalisco se avecinaba, un artículo titulado:

#### NOS HAYAMOS EN GRAVE PELIGRO

La Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas debe tomar cartas en el as-unto a la mayor brevedad posible, y hacer una recti-ficación de sus métodos de disciplina en vi-gencia para cuantos hacen o pretenden hacer pelí-culas en el país.

Debe hacer todo lo concebible y hasta lo incon-cebible, porque los nuevos "redentores" de nues-tra cinematografía dejen de convertir de comparsa lo que es toda una labor seria y de solidez indis-cutible.

Tener dinero para rentar un estudio, contratar unos artistas y pagar unos técnicos, no es todo, ni con mucho, lo que hace falta para adquirir fili-ación de productor, distribuidor, realizador, etc.

Dineros verdaderos y preparación simulada para hacer una película, no se llevan entre sí como elementos específicos de calidad en el resultado definitivo.

Hasta el uso indebido de material virgen, ha re-sultado por desgracia en una muy posible conge-lación de futuras facilidades en ese sentido por parte de nuestros únicos abastecedores los Estados Unidos.

Media docena de películas malas, pueden ser --



mortalmente lesivas al cine mexicano, pues por conductos inesperados pueden en un momento dado determinar las condiciones y posibilidades de la oferta del bien de consumo a cuya formación concurren. (67)

Sin embargo..

La experiencia nos ha demostrado en el pasado que nuestra vieja política de respaldar y estimular la creación de nuevos organismos productores de cierta o determinada actividad dentro del cine nacional, no ha dejado de producir óptimos frutos.

Nosotros sabemos que de acuerdo con nuestro sistema democrático y sincero, todo empeño renovador y todo esfuerzo por elevar el nivel y la capacidad de nuestra industria-arte cinematográfica tiene que ser proyectado e impulsado desde el poder de la opinión pública que da siempre, además, la última palabra sobre su existencia. Y para el ejercicio de ese poder de opinión pública, no hay instrumento más estimable que conduzca a resultados más efectivos como la prensa, de manera concreta la prensa especializada como 'EL CINE GRAFICO' (68)

Se trataba pues de un momento clave para la industria en el que..

Los intentos de hacer cine han sido completamente desterrados y ya no caben dentro de la industria aquellos improvisados que en sus distintos aspectos de productores, directores o técnicos, se colaban por la ancha puerta de la oportunidad para hacer caer a nuestra industria, provocando el más lamentable descenso que se vio de manera palpable entre los públicos del exterior y aún dentro de la República... (69)

Y continuaba:

Alerta señores cinematografistas, ustedes saben perfectamente bien quienes son los productores que se encuentran consagrados dentro de la industria fílmica del país. (70)

Así El Cine Gráfico citaba las nuevas compañías creadas con una exhortación a que:

...quienes manejan tan sobresalientes instituciones de servicio al cine del país, deben tener una noción clara y enérgica de su fuerza y de su responsabilidad...reuniendo cuanto antes entre sí las condiciones de capacidad y de honradez que son tan esenciales en estos casos.

Pues de una vez por todas hacemos nosotros también la oportunísima aclaración de que nuestro respaldo -prácticamente el de la opinión pública en general- se condicionará siempre a que, si al fin se va a trabajar y a invertir - en el cine, se haga de verdad. (71)

En este contexto, Guadalajara parecía ofrecer suficientes posibilidades para la realización de este objetivo, posibilidades que la hicieron merecedora del interés de un grupo de conocedores de las posibilidades del séptimo arte: ante este interés la Compañía Guadalajara Films fue creada.

No podemos separar este intento de su contexto histórico, del hecho de haberse dado en un tiempo de guerra. Sin embargo, la conciencia sobre ello es pobre: atribuyéndose más a la voluntad humana que a la situación coyuntural, y el fracaso, más un resultado de ella que de su circunstancia. Los artistas recuerdan la anécdota, las luces, los reflectores y la ilusión. Una mayor conciencia, la tenían los empresarios, como Agustín Plascencia Parra que pensaba que: "... más bien fue la oportunidad que... se juntó con la idea, con el individuo y la forma de poder emprender una industria, fue la ocasión que conjuntó todas esas cosas" (72) En general existía una idea de la veta que podía significar el cine, pero no de las razones de ello. La conciencia les permitía cristalizar un deseo; pero existía también la inconsciencia: la inconsciencia de que el momento era coyuntural y por lo tanto transitorio, de que en tiempos de crisis pueden intentarse triunfos y labrarse cimientos pero más difícilmente construcciones, de que a todo intento deben proponérsele metas a corto y a largo plazo, y no siempre los frutos pueden recogerse de inmediato.

El conocimiento de las facilidades de Guadalajara para el cine era claro ( no existían sindicatos ni organizaciones labo---

rales, el mercado del cine era amplio y las condiciones físicas óptimas), pero no así la del papel que la guerra cobraba en la balanza económica de los países imbricados en ella, y en la configuración del cine mundial, ni la situación de una industria que más necesitaba ya de una maquinaria compleja y cercanía con las otras fuentes de riqueza, que una mano de obra barata o un campo virgen. Después del sueño vino la decepción y, les cayó como del cielo, porque nunca habían calculado como éste estaba poblado de nubarrones: La idea era "convertir a Guadalajara en una especie de ciudad cinematográfica..., teniendo estudios, teniendo laboratorios cinematográficos, teniendo todo lo necesario para producir películas" (73)

Sin embargo, amén de los riesgos inherentes al nacimiento de una industria de esta naturaleza, la amenaza que significaba el término de la guerra era evidente y se comentaba que:

Tomando en consideración que al terminar el actual conflicto mundial Hollywood volverá a inundar todos los mercados del continente con excelentes producciones fílmicas, nuestra joven y floreciente industria nacional se está preparando desde ahora para poder afrontar cualquiera situación que se presente en la época de posguerra. (74)

Mientras ésto sucedía, las empresas se preocupaban por producir cada vez más (75) y ésto se sumaba a la competencia que implicaba la creciente complejidad del cine nacional. Este auge permitía vislumbrar la necesidad de aprovecharlo para algo más estable, pero esta situación no fue asumida por los jaliscienses. Quizá porque el requerimiento era en el sentido de que

Es necesario, señores productores, cuidar las cintas que salgan de los estudios mexicanos; ya hemos pasado de aquellas épocas en que cualquiera podía lanzarse a la elaboración de films, sin más armas que un poco de

palabrería, unos miles de pesos en la cuenta del banco y cuatro amigos incondicionales que estaban hasta dispuestos a trabajar gratis - por verse retratados en la pantalla.

El cine en México es ya una industria que requiere muchísimo cuidado, y como afortunadamente hay en ella muchas, muchísimas personas capacitadas en todos los sentidos para poder llevar la producción perfectamente, no podemos tener pico de cera para silenciar lo malo.

Además, la guerra que asola el mundo está a punto de tocar a su fin, y cuando esto ocurra, los estudios de Hollywood y de Europa comenzarán de nuevo a producir películas, y tendremos una competencia muy fuerte con la que tendremos que luchar, pues no debemos ni toleraremos que nuestro esfuerzo de tanto tiempo se caiga por los suelos tan fácilmente, para dejar paso a las producciones de otras latitudes. (76)

En síntesis: de acuerdo con los entrevistados, la importancia del momento histórico mundial para la realización de su intento fue menor. Cuando en realidad le fue esencial: fue la que hubiera podido permitir la viabilidad del proyecto.

Los intentos de Jorge Stahl y de los hermanos Bell se habían caracterizado por ser un ensayo, lo que hoy llamaríamos "cine experimental". En el año de 1942, Guadalajara fue escenario de la idea de crear una industria cinematográfica, y un proyecto de esta envergadura era riesgoso para una Guadalajara en pleno proceso de crecimiento, que se había caracterizado por la timidez y la desconfianza al fuereño y a los intentos económicos que sonaran desorbitados. Los grandes empresarios (Compañía Guadalajara, S.A., Jalisco Films, S.A.) habían preferido, como ya vimos, situar las velas de sus naves de acuerdo a los aires que soplaban en el Distrito Federal. Otras compañías prefirieron inventar una industria, contando con el aval de una situación de auge nacional y de un deseo de incremento local.

El gobierno de Marcelino García Barragán se había caracte

rizado por su preocupación en torno al desarrollo, muchas veces en conflicto con una sociedad que, en un pleno proceso de cambio, no podía de repente modificar sus viejas y bien conocidas estructuras en aras de los peligros que implica todo cambio. Esta contraposición se vio muy clara en aquellos proyectos gubernamentales tendientes a invertir en la zona de la costa para explotarla de acuerdo a sus riquezas. A este respecto la nota siguiente es muy representativa de la idea de la materia prima con que se partía para ese proyecto, que vendría a ser similar a la que existía en torno a la industria fílmica.:

... mientras el actual gobierno lucha por - adelantar el ritmo evolutivo de esta provincia sus hombres de empresa duermen el sueño pasivo y vegetativo de los siglos edad-medieros. De ahí que la oportunidad de hacer que Jalisco alcance un más amplio horizonte industrial, comercial y social, en sentido pragmático, sea tan cobardemente desechada, aprovechando únicamente lo que es más inmediato y cuyas utilidades pingües, la de la usura o la del estrecho comercio de mercadería sin disciplina y sin tecnicismos, pueda realizar a bajo costo de esfuerzo mental o físico. Los apáticos no tienen lugar en esta hora determinante de los pueblos. El trabajo y la organización económica es la base de toda armonía social. (77)

Socialmente es evidente la ubicación de los dirigentes de la Compañía Guadalajara Films dentro de las capas medias. De una clase con amplias posibilidades de desarrollo en ese tiempo, posibilidades que pretendían contar con el signo de lo nuevo, lo incipiente, lo progresista, como lo era el cine. "Para este proyecto la gente o los industriales con dinero no creía en que las películas rindieran las grandes cantidades de dinero que rinde." (78) En cambio, de la clase media "podríamos decir que es la clase, no más sufrida, pero la clase que con trabajos, digamos, puede estar, disfrutar de los medios de tener todo lo que se puede tener sin abusar de ellos,

y sin necesidad de ellos... en la desesperación de superarse y alcanzar metas más altas sucede que siempre está muy activa y siempre está trabajando por necesidad, por ambición, por superación, por tantas cosas que incluyen en la clase media que lucha, porque a veces - la clase baja no tiene mucha ilusión porque dice: -Yo nunca llegaré a ser nada, o reconoce que no está muy preparada, o así, y entonces pues no lucha, podríamos decir, tanto como la clase media que sí cree tener alguna preparación o algún derecho a subir, y por eso lucha - más... La clase media por naturaleza es la que procura tener los medios de la clase alta o presumir que tiene los mismos medios de la - clase alta, pero luchando por tenerlos". (79)

Plascencia nos presenta a una clase media en una dinámica a dejar de serlo. Arnaldo Córdova se refiere a estas capas fortalecidas a raíz de la Revolución como "sectores desclasados pero móviles" (80), que son los que dotan tanto a la burguesía como al proletariado de ideología, ya que son grupos "con las puertas siempre abiertas para su participación en la política pero sin nada que se parezca a un programa ideológico y político propio". (81) Algo similar ocurre en cuanto a su participación en el sistema económico, siempre moviéndose "hacia" otro sector.

Los grupos que aquí nos ocupan evidentemente formaban parte de las capas intermedias de la población, que no participaban ni de las características de la burguesía (82) ni del proletariado. Eran grupos de empleados que no tenían posibilidad de contar con sus medios de producción, pero que aspiraban a ello: pretendían trabajar por su cuenta y tener la posesión de sus medios de trabajo, aún con su labor directa sobre ellos: pretendían entonces, de acuerdo a la dinámica propia de su clase, ser un grupo de pequeña burguesía, que

aún dentro de las capas medias de la sociedad, contara con un mayor status (83), en un proceso contrario a la dinámica nacional de disminución a la pequeña burguesía.

En cuanto a la situación legal la Guadalajara Films, se -- inició en orden. El acta constitutiva de la Sociedad tiene fecha del 22 de septiembre de 1942 y en ella, ante Ildefonso Lomelí, notario - número 6 de la ciudad, se presentaron José Angel Villarreal González, José Agustín Plascencia Parra, Jorge Mora Martínez, Joaquín Pablos - Márquez, Miguel H. Robles Santana, Ross Fisher Chastine y Finix Fox Priddy (84) para, de acuerdo a los requisitos que imponía la Ley y - el necesario pago de los timbres, establecer una sociedad anónimo - llamada Guadalajara Films, S.A., cuyo objeto sería:

I. La elaboración, producción y distribución de películas cinematográficas; II. Comprar - terrenos para edificar los Estudios, Oficinas y Laboratorios de la Compañía, y todos los ma- teriales y equipo necesarios en razón de su ob- jeto. III. Contratar artistas, técnicos y per- sonal para la producción y elaboración de pelí- culas y IV. La realización de todos los actos mercantiles relacionados directa o indirectamen- te con la industria cinematográfica que se cree. (85)

En dicho documento se relatan minuciosamente los respetos a las leyes que correspondían a la organización de una compañía de es- ta índole.

Esta sociedad anónima tendría domicilio en Guadalajara, pu- diendo tener sucursales en cualquier parte de la República o del ex- tranjero. (86)

El capital social era de \$25,000.00 m.n., dividido en 25,000 acciones sin valor nominal expresado. (87) Según el documento, se - exhibió un veinte por ciento de esa cantidad, o sea \$5,000.00, que - recibió el gerente de la sociedad de entera conformidad. Lo faltan-

te, o sea el 80%, sería cubierto en exhibiciones mensuales, pero con un plazo improrrogable de un año. (88) Las cantidades presentadas se citan en el documento. (89)

La sociedad sería administrada, de acuerdo a los estatutos que habían quedado protocolizados por seis consejeros: Villarreal, Plascencia, Mora, Robles, Fisher y Fox Priddy, y como presidente y gerente del Consejo el primero de ellos, "que será el representante jurídico de la sociedad y llevará el uso de la firma social, pudiendo conferir poderes", (90) un vicepresidente, el señor Plascencia Parra, que supliría las faltas temporales del Presidente-gerente, el secretario, que sería el licenciado Robles y el subgerente el señor Mora Martínez, fungiendo como comisario el señor Joaquín Pablos. (91) Se especifica que para sacar dinero de los bancos la orden respectiva debería ir firmada por el gerente y el sub-gerente. (92)

Un punto que explica, en parte, lo complejo y lo discutido del desenlace de la Compañía lo es aquel evidente que estipula que "las utilidades, lo mismo que las pérdidas si las hubiere se repartirán entre los socios en proporción a las acciones que cada uno represente de acuerdo a lo estipulado en los Estatutos de la Compañía." (93) La distribución de los beneficios podía ser interesante, no así la de el déficit.

Y los intentos de estabilidad y crecimiento se veían claros cuando se establecía que "de las utilidades líquidas se separarán un 30% cada año para formar el fondo de reserva hasta llegar a la quinta parte del capital social, debiendo reconstituirse dicho fondo en caso de que disminuya o desaparezca por cualquier causa." (94)

Las cláusulas decimosegunda, decimotercera y decimocuarta -



establecían la duración de la Compañía por noventa y nueve años y la forma en que debería llevarse a cabo su disolución, en caso necesario, mientras el punto decimoquinto planteaba que cada año se practicaría un balance, se haría el reparto de utilidades correspondiente y se establecían las características que habrían de tener las asambleas. (95)

Por otra parte los títulos de la acción también dan una pauta de la organización jurídica de la compañía (96) y muestran una presentación netamente propagandística. (97)

En la acción se especifican los estatutos de la Compañía, que habían sido planteados en el acta constitutiva de la misma. - El artículo decimocuarto de los estatutos especifica que "cada título de Acciones de las que representa el Capital Social da derecho a una parte proporcional en el reparto de utilidades que decreta la Compañía, en la propiedad de bienes sociales o en la división del Capital Social cuando por cualquiera causa debe concluirse o liquidarse la sociedad".(98) Ello naturalmente fijaba el resquicio social al que los socios podrían acudir en el momento de no encontrar respuesta a sus intereses.

En cuanto a los derechos y obligaciones de los socios, el artículo decimonono de los estatutos especifica que: "Ningún accionista individual o colectivamente tendrá derecho a entablar demanda o procedimiento judicial contra el Consejo de Administración o cualquiera de sus miembros por responsabilidad en el desempeño de su cargo. Tales demandas sólo podrán entablarse previo acuerdo de la Asamblea General de Accionistas, por conducto de la persona que ésta designe al efecto". (99)

Todo ello establecía un complejo nudo de relaciones que,

en caso de conflicto, sería difícilmente desentrañable. Lo fue: La crisis económica acabó por provocar la intervención del fisco. Todo ello forma parte de un hecho casi indecifrado: el del grado en el que el intento de hacer una industria cinematográfica en Guadalajara hubiera podido ser, en realidad, el de realizar un fraude. La viabilidad del "Hollywood Tapatío", es una cuestión que es necesario atender. Otra lo es que, independientemente de ello, el proyecto atraía intereses, atraía adeptos, a los que no es tan fácil calificar llanamente de ilusos o incautos. La atracción que ejercía era medida de un deseo. La posibilidad de él dependía de otras circunstancias, pero no lo anulaba.

Las acciones mediante las cuales se participaba como socio en Guadalajara Films eran sin valor nominal y al portador, pero la Compañía tenía una serie de socios iniciales que habían establecido los requisitos legales y los estatutos a los que los nuevos deberían apegarse. Ellos, según los estatutos, (100) entraron dando una cantidad equivalente a un número de acciones. Según el documento, Plascencia Parra aportaba la cantidad de \$100.00 como adelanto de los \$6,175.00 que le corresponderían (101), sin embargo él explica que no dio dinero sino la promesa de hacerse cargo de un departamento, una vez que la Compañía estuviera en funciones. (102).

La venta de acciones fue amplia, sumamente generalizada. Alfonso Flores Saiffe dirigía a los agentes que, en número aproximado de diez, vendían los títulos (103). Estas personas tenían a su cargo otros artículos. Los compradores fueron generalmente miembros de la clase media y de la clase baja, deslumbrados con la idea y por el excedente monetario que el auge de la guerra les traía. -

Los grupos de clase alta fueron poco susceptibles ante el intento. No necesariamente los participantes del proyecto eran socios, Ramón Reyes hubiera deseado comprar una acción porque "todo estaba perfecto...", pero no tenía la solvencia necesaria para ello. (104)

Las acciones se vendían al público en general, incluso se ha dicho que en misceláneas y estanquillos. Aparentemente algunos socios pagaron el importe dando el 10% de enganche y el resto en abonos (105) y alguna vez ésto se realizó mediante el pago de gallinas. (106)

Lo evidente es que su venta fue popular y, por no tener valor nominal expresado, seguramente su transferencia también. El artículo noveno del título de la acción especificaba que "siendo los títulos representativos de las acciones al portador, la Compañía reconocerá como legítimos los propietarios de los mismos, a quienes los posean, por consiguiente, para la venta o cesión, bastará ser transferidos." (107)

La posibilidad de poseer \$100.00 (108), era lo que permitía ser o no socio de esa Compañía y "Toda persona que sea poseedora de una o más acciones, se considerará como Socio, con la representación que por el número de sus acciones le corresponde", (109) ello les daría derecho a: "1.- A concurrir a las Asambleas con sujeción a lo prevenido en estos Estatutos. 2.- A votar en dichas Asambleas, representando un voto cada acción. 3.- A recibir utilidades en proporción que corresponda a las acciones que posean. 4. A formar parte del Consejo de Administración..." (110)

La manera de conformar una compañía cinematográfica parece haber sido frecuente en su momento. No en balde llegó a ocasionar una polémica que se expresa en El Cine Gráfico en un artículo

titulado sugerentemente "Como se traiciona la fe en el cine":

ALARMA ENORMEMENTE...

.. el que no haya quien se preocupe por combatir en forma decidida y enérgica la venta de acciones para supuestas compañías de cine al través de los 27 Estados de la República y en muchas ocasiones hasta en el extranjero.

Pero ... comulgar... en cuanto a la importancia de esa alarma, como no fuese al través de un prisma chaparro y escasamente luminoso como para no poder ver muy lejos con él.

La ignorancia de muchos, y hasta su flagrante deseo de dejarse engañar, neutraliza los esfuerzos de quienes gustarían de ver limpia la atmósfera de zánganos de estafadores, sólo porque como dice el gracioso de cir pueblerino "el que por su culpa es tonto hasta la muerte le baila el can-can" o en otras palabras, "el que se mete a monje es porque sabe llevar los hábitos."

Ni el Gobierno mismo se atrevería a invalidar la voluntad pública que a pesar de que vive siempre víctima de todas las exacciones y los vilipendios, no sólo no los combate sino que ni siquiera los esquiva.

... En el cine mexicano, como en cualquier otro negocio en el país, hay los rumbos honestos de siempre, creadores de la cooperación y el apoyo que constantemente se les brinda.

Y si quienes quieren disfrutar de sus conquistas y progresos actuales no saben distinguir "el negro del arroz" allá ellos, que en el mundo de los negocios no existen ni los evangelistas ni los misioneros.

... Si el manejo inmoral de unos cuantos nos pusiera en la situación de considerar nuestras leyes absurdas simplemente porque no cubrían nuestra ignorancia para salvarnos de la quiebra...

... El viejo timo de la venta de acciones de empresas imaginarias se debate, pero no se combate, simplemente porque constituye sólo un síntoma, entre mil, de la acostumbrada deshonestidad en los negocios cuando no hay ética.

La ociosidad hipertrófica de un comprador de acciones fraudulentas es más digna de castigarse que la acción anticientífica, dislocada y hasta criminal de quien pretende vender a buen precio lo que no tuvo nunca valor alguno.

Si el mal nos afecta a todos, y todos tenemos la obligación de unirnos para combatirlo, por qué esperamos, y les dejamos a las instituciones cívicas y aún al propio Gobierno la tarea de defender nuestros intereses? ¿No sería más efectivo exigir de nosotros mismos el máximo de la acometividad para hacernos justicia a nosotros mismos?. (111)

En la difusión con la que se comenzó a trabajar, la prensa diaria poco o nada se preocupó del asunto.

El documento legal constitutivo, así como el título de acción implicaban muchas esperanzas, pero frente a ese optimismo disfrazado de sobriedad legal que emanan los documentos, confrontamos aquel desbordante de entusiasmo que nos da la revista Desde. Esta publicación de la cual era director gerente José Angel Villarreal, se convirtió en el propulsor de la Compañía Guadalajara Films. La razón es evidentemente el hecho de que el señor Villarreal era también el gerente de dicha empresa fílmica.

En Desde quien aparece como el iniciador y el elemento modular de la industria es Agustín Plascencia Parra. La formación de la Guadalajara Films surgió de unas conversaciones informales entre él y Villarreal, pero la elección del gerente recayó en el segundo. Se pensó en él como la persona idónea para hacerse cargo de la compañía "porque ya tenía dirigiendo la Compañía tiempo antes de que se formara la sociedad anónima." (112) Aparentemente, Villarreal organizó sólo la empresa y ésta se difundió y organizó legalmente cuando se aseguraron sus posibilidades reales. No obstante Plascencia parecía cumplir, de cara al público, un rol de mayor efectividad que el propio Villarreal, por el hecho de haber estado en los Estados Unidos y de tener contactos en ese país, y, lo muy importante en aras de la propaganda, fotografías que los amparaban. Plascencia había emigrado a los Estados Unidos en 1922, siendo aún un -

niño y engrosando las filas de emigrados de la revolución cristera y de la crisis gestada por ella. En Hollywood trabajó como agente de prensa, lo que le permitió conocer el medio. La guerra mundial y una enfermedad de su padre le conminaron a volver a Guadalajara, y a su regreso contactó con Villarreal, ligando sueños, experiencia y conocimientos en aras de una idea. (113)

La revista de la que era responsable el gerente de la Guadalajara Films se refiere a Plascencia en los siguientes términos:

Se trata nada menos que del Ingeniero tapatío don Agustín Plascencia, miembro de una de las más viejas y conocidas familias de Guadalajara, quien emigró a Estados Unidos hace más de catorce años y tras de constante dedicación logró llegar a ser coproductor y destacado consejero de varios Estudios Cinematográficos de Hollywood, y siempre acarició perseverante la idea de poder hacer de su ciudad natal una emuladora de aquel enorme centro de la industria más productiva en el mundo.

Por eso cuando se sintió maduro, cuando adquirió toda la técnica productora y fue tomado en cuenta por todos los Estudios Cinematográficos de Hollywood, y cuando personalidades de los mismos Estudios le hablaron de un proyecto semejante, decidió venir a rendir a su tierra su tributo de gratitud, trayéndole su cosecha para contribuir al renombre de la ciudad y el Estado, y luego de solicitar por un tiempo su ausencia de Hollywood, aprovechó la mejor oportunidad para su regreso a la tierra: "La Caravana de las Estrellas", pues llegó aquí con ellas después de su visita a la metrópoli, acreditándolo diversas gráficas que iremos publicando. Así, después de tomarse unas bien merecidas vacaciones, comenzó a entrevistarse con los más destacados hombres del comercio, de la banca y de la industria locales, quienes se han mostrado entusiasmados con la idea de tomar participación en tan magna como productiva empresa, y en vista de ese entusiasmo y de la franca ayuda que todos le han ofrecido, a estas fechas marcha de plena organización el proyecto, estando ya en dis-

cusión los planos de los Estudios, así como los terrenos donde estos se construirán, de la proporción y condiciones de los mejores de Hollywood. Hay que mencionar aquí que en el año de 1933, a invitación de los Estudios Cinematográficos de la capital del país, vino de los Estados Unidos el ingeniero don Agustín Plascencia a instalarles una maquinaria de producción fílmica que el técnico de dichos Estudios no pudo acoplar. (114)

El mismo tono de éxito y logro emana de todo el artículo, siendo su propio título una expresión de ello: "Guadalajara será en Breve la Meca del Cine Nacional" (115) Así se auguraba una cadena de beneficios, garantizada por el "abolengo" (116) del que hacía gala Plascencia, implicando que el Guadalajara de antes avalaba los cambios necesarios para el Guadalajara de su momento. En el artículo citado se planteaban como realidad los sueños: aquello que en la entrevista con Plascencia se menciona como la intención, aquí se hacía como el hecho. Aquello a lo que se aspiraba, que era meta se explicita en el texto como salida para otra meta: el desarrollo local. Este último no podía demostrarse, sino sólo intentarse, y eso era lo importante, pero con unas cuantas fotografías la certeza de lo que se pretendía cobraba carta de seguridad para aquel lector que compararía el deseo anunciado en el texto: convertir a Guadalajara en la Meca del cine nacional. Así

Una noticia que DESDE se ufana de ser la primera en dar a conocer y que llenará de satisfacción a todos los jaliscienses, es la de que dentro de muy poco tiempo - Guadalajara será el mejor centro productor de películas en México, pues ha sido escogida esta nuestra bella capital, para el establecimiento de los Estudios mejor montados de nuestro país, a causa de sus inmejorables condiciones para esta productiva industria.

El organizador de esta gran empresa cinematográfica convenció a los técnicos norteamericanos que le acompañan de las ventajas que significan para las produc -

ciones los paisajes con que cuenta Guadalajara y su envidiable situación geográfica, su renombre dentro y fuera del país y la fama de sus bellas mujeres, de donde podrán hacerse, andando el tiempo, estrellas de primera magnitud, exclusivas de estos Estudios, a la manera de las grandes empresas productoras yanquis y como no se ha logrado hacer ni en la misma capital de la República, a pesar de los muchos años que llevan de estar organizándose y de producir películas varias empresas.

Como una consecuencia lógica, Guadalajara será en un futuro próximo árbitro de las modas, compitiendo con los demás centros famosos de producción cinematográfica, y sus talleres darán ocupación a millares y millares de trabajadores de todas las actividades, debiendo contribuir esto a que la ciudad se engrandezca y comercial e industrialmente aventaje su lugar entre los centros industriales del país.

Y no podría ser de otra manera que Guadalajara fuera la elegida por los técnicos de Hollywood para el mayor centro productor de películas en la República, pues aparte de su clima ensalzado por todos los turistas y por las Estrellas norteamericanas de Cine que la han visitado; aparte también de que cuenta con paisajes apropiados para la filmación de toda clase de películas y de que hay terrenos a escoger donde establecer los Estudios; aparte igualmente de su belleza como ciudad para determinadas necesidades de las mismas producciones fílmicas, está la circunstancia fundamental de que el principal organizador de la Empresa es nada menos que un tapatío de abuelo, tanto por cuestiones de familia como por su grande amor al terruño, que ha querido sea uno de los más destacados en la república en todos los órdenes de la vida moderna. (117)

Así:

Sería largo comentar en un solo reportaje toda la significación que tiene para Guadalajara y para Jalisco en general la realización de tan magno proyecto. Sólo cabe decir que el sueño de que en Guadalajara se produzcan películas en Estudios Cinematográficos propios, está en vísperas de ser una agradable y benéfica realidad. (118)

En el número tres de la misma publicación se iba aún más lejos: "Hollywood Felicita a Guadalajara Films", se lograba la apa



riencia de bendición con que la industria fílmica estadounidense avalaba la naciente tapatía. Siegfried Goetze aparecía en una - fotografía revisando los planos de los estudios de Guadalajara - Films y observando la ciudad desde el roof garden del Hotel Fenix, produciendo toda esa ilusión de certeza que da la imagen. Dice - el artículo que:

... ha trascendido hasta los Estados Unidos la noticia de que esta capital se convertirá en centro productor de películas nacionales, y ya la casi totalidad de los Estudios cinematográficos de Hollywood se han dirigido a él felicitándole por su acierto de haber - elegido a Guadalajara para esta clase de actividades, pues que en opinión de los técnicos, nuestra capital está en el mejor lugar de la República para el establecimiento de una fuerte empresa filmadora: su clima, sus paisajes, la categoría de la ciudad a la cual los mismos norteamericanos le auguran una población de un millón de habitantes para antes de diez años...

Pero lo que da mejor indicio de que el establecimiento de una fuerte empresa cinematográfica está próxima a ser una realidad en Guadalajara, es el hecho de que el ingeniero don Agustín Plascencia, acompañado del ingeniero Siegfried Goetze, Jefe del Departamento de Planificación de la Ciudad de Los Angeles, así como de otras personalidades norteamericanas, hizo un recorrido por todos los alrededores de la ciudad para estudiar los terrenos donde habrán de erigirse los Estudios de "Guadalajara Films", S.A., estando en la actualidad en discusión que rumbo ofrece mejores perspectivas.

En Hollywood ha despertado tanto entusiasmo la organización de "Guadalajara Films", S.A., que varios de los técnicos de aquellos Estudios han ofrecido su entusiasta cooperación, y día a día aumenta el número de las personas que - tanto en esta plaza como fuera de ella se interesan por participar en la magna empresa que contribuirá a dar al país un envidiable lugar en la industria cinematográfica y hará de la Perla Tapatía, indudablemente, el Hollywood de México y aun de la América Latina, pues pronto se estará en capacidad de superar irrefutablemente toda la producción fílmica en español en este continente, sobre todo ahora que el gobierno federal se interesa por el cine. (119)

Y como no sólo en sueños se basan las creencias, sino que era necesario dar al público interesado agarradera de realidad, en "Guadalajara Films Inicia sus Labores", se ubicaba:

En el Edificio LUTECIA, el centro comercial y profesional más moderno y sede también de la flor y nata de los hombres de negocios de esta capital, acaba de establecer sus oficinas "GUADALAJARA FILMS", S.A., en el Despacho número 224\*, donde ha iniciado sus actividades de preparación para la producción de películas.

Apenas tomadas las oficinas por el ingeniero don Agustín Plascencia, Organizador de esta empresa fílmica, hombres de negocios, artistas y técnicos las han visitado ininterrompidamente, tratando de sumar su cooperación a tan magno proyecto que dará a Guadalajara una Colonia, a manera de Ciudad del Cine, que competirá en belleza y movimiento con el propio Hollywood, porque andando el tiempo se convertirá en centro de la industria cinematográfica del país y seguramente de la América Hispana toda, pues el propósito de los iniciadores es darle proporciones que justifiquen la fuerza del surgimiento de Jalisco a la vida industrial, al amparo de hombres con clara visión de los negocios y con un grande amor por Guadalajara, ya que su nombre se paseará con orgullo por todo el continente en la marca de las películas que habrán de producirse en sus Estudios.

Con el traslado de sus oficinas particulares al Edificio LUTECIA, el ingeniero D. Agustín Plascencia abrió a su ideal, forjado a través de muchos años, las puertas de la realidad para hacer de esta Perla de Occidente la Meca del Arte Fílmico, pues sus condiciones de clima, escenificación natural y posición geográfica decidirán su superioridad aun sobre los mismos Estudios establecidos en Hollywood y, consecuentemente, Guadalajara se convertirá en el mayor centro productor de películas en todo el mundo.

Opiniones de artistas y de productores de películas de los Estados Unidos dan fundamento a la aseveración anterior, que pudiera parecer fantástica a los profanos en cuestiones de cine, pues tales personajes, en sus recientes visitas a Guadalajara y al saber que pronto será una realidad la construcción de unos grandiosos Estudios aquí, han mani--

\* (En contradicción con el papel membretado de la compañía que da los despachos 201 y 202.)

festado que preferirían venir a rodar en ellos sus películas, por la comodidad del clima y lo reducido de los gastos de producción, porque - muy poco habría que escenificar artificialmente, Guadalajara tiene en sus alrededores paisajes ideales y en sus calles rincones propios - para toda clase de escenas fílmicas.

Por otra parte, para los observadores hollywoodenses no se escapa la feliz circunstancia de que en Guadalajara se encuentren tipos de - personas que pueden encarnar toda clase de protagonistas, pues lo mismo se da entre nosotros el indio que el mestizo francés, alemán, inglés, o español con las características de las razas puras, elementos que en los Estados Unidos están muy dispersos y su búsqueda y contratación cuestan cantidades inmensas.

Guadalajara tiene ante sí todas las posibilidades para nacer triunfante al mundo de la producción de películas... para transformar en hecho lo que fue durante mucho tiempo sólo un bello sueño de hacer de nuestra cantada tierra - tapatía el laboratorio donde se habrán de forjar esos cuentos de hadas que nos parecen las películas. (120)

Y la necesidad de un apoyo y entusiasmo compartido por las sociedades tapatías en "Guadalajara Films' Construirá muy en breve sus Estudios."

Tras un corto período de labor silenciosa y fecunda, "GUADALAJARA FILMS" nos participa que ha comenzado la preparación de artistas para - la próxima filmación de películas, disponiendo a la fecha de numerosos elementos que a través del radio han demostrado ya sus aptitudes para la representación teatral y el canto y continuamente un grupo de profesores contratados ex profesos y bajo la dirección del ingeniero Agustín Plascencia, Organizador de la Empresa, está enseñando a los aspirantes a la carrera cinematográfica desde como ejecutar el más insignificante movimiento ante las cámaras fotográficas hasta a maquillarse para poner a tono su apariencia con el papel que les toque representar.

Por otra parte, y esto es de capital importancia, tenemos conocimiento de que "GUADALAJARA - FILMS" ha adquirido ya los terrenos donde se levantarán sus monumentales Estudios, estando con este motivo próxima la fecha en que esta bella y progresista capital tapatía cuente con su Colonia Cinematográfica, al igual que Los Angeles, Cal., donde Hollywood ha sentado la leyenda de ser el Paraíso de las Hadas, donde viven como -

en un sueño de esplendor las Estrellas del Cinema.

Guadalajara ha acogido con entusiasmo la labor desarrollada por el ingeniero Agustín Plasencia, y el movimiento que hay durante las horas hábiles del día en las oficinas de "GUADALAJARA FILMS", en el Edificio Lutecia, demuestra lo que puede ser para la ciudad esta nueva industria que le dará fama y provecho. (121)

Esta propaganda centraba el sentido de un grupo de iniciativa privada luchando por un logro local, pero que evidentemente - contaba con el aval de un gobierno empeñado también en una misma finalidad de progreso y desarrollo. Y así, en una publicación con calidad estatal como lo es la Gaceta Municipal se planteaba el mérito de un "puñado de hombres", que luchaba por un bien que habría de redituar en el logro estatal:

Toca al estado de Jalisco reafirmar una vez más su prestigio insospechado de sus hombres - progresistas y que luchan ardientes e incansables hasta lograr sus anhelos de superación en todos los aspectos, en las ciencias, el arte, en el comercio, en la industria, y precisamente a esta última nos cabe la satisfacción como jaliscienses, el dar a conocer a nuestros lectores distinguidos, la formación de una industria nueva en nuestro medio, como es la del celuloide, cuya industria solamente carecía nuestra - provincia noble y legendaria.

En la mente de un puñado de hombres, tapatíos, que no viene al caso mencionar (sic) sus nombres, nació y cristalizó la idea de establecer la industria cinematográfica, sin duda alguna, después de estudiar y analizar el conjunto de circunstancias extraordinariamente excepcionales, para lograr y llevar a cabo y con éxito la realización absoluta de sus proyectos en cuestión. Creemos desde luego, que tomaron en cuenta el clima y topografía de Guadalajara, su acervo de elementos ilustrados y artistas de corazón, como sus bellas mujeres y que, por falta de la - oportunidad, no han podido darse a conocer como verdaderos valores artísticos, pero que ahora - tendrán un campo abierto gracias a la flamante - empresa "GUADALAJARA FILMS", S. A. (122)

Pero toda esta exaltación del inicio fue enturbiándose en

la medida en que las dificultades comenzaron a crecer. Y estas, en última instancia, se reducían a un sólo elemento: equipo.

La imposibilidad de conseguir película virgen y material técnico bajaba los sueños al territorio de la realidad, y las opciones de desarrollo de la guerra se reducían, a causa de la escasez de material fílmico provocada por ella misma.

Las visitas de Ross Fisher, socio fundador, eran esperadas con ansia, ya que significaban la posibilidad de obtener el equipo necesario, tanto por sus ligas como por su prestigio en México. Poco a poco se hizo evidente que él tampoco lo podía conseguir y fue el propio Ross Fisher quien inició la desbandada, porque, decía, sí tener cámara, pero no la posibilidad de conseguir lo demás ni de dejar sus compromisos en México (123). Los agentes que vendían las acciones tomaron conciencia de que su producto tenía demanda, pero que no era una realidad, de que vendían un sueño y "... empezaron a renunciar, porque empezaron a pensar que era nomás una idea para explotar o nomás para sacar dinero" (124). La desilusión cundió: "Aquí no llegaba equipo ni esperanzas de que hubiera equipo... lo poco que había estaba en México, y nadie quiso venir a Guadalajara... porque, en primer lugar no tenían tiempo, en segundo no tenían equipo, y menos tenían película, que es la base para poder filmar..." (125) No se lograba una opción del sueño: contar con los medios de producir (equipo) o tener los elementos de alquilarlo.

Así entonces hubo un quiebre: el abandono de algunos de los miembros de la Compañía llegó a publicarse en la prensa, (126) se separaron de Guadalajara Films y solamente quedó José Angel Villarreal al frente. Agustín Plascencia recuerda que José Angel -

Villarreal propuso a los socios que se dividieran las ganancias que se habían obtenido de la venta de acciones, ante lo cual, en una - ejemplar honestidad, los socios prefirieron retirarse y Villarreal quedar con la prerrogativa de continuar sólo con ese dinero y/o de continuar la empresa. (127)

Lo evidente es que, en esta segunda etapa, Villarreal estbleció contactos con Manuel Sánchez Valtierra, con lo que la imposibilidad de conseguir equipo pasó a formar parte del pasado y la opción de producir de su presente. Villarreal se convirtió en lazo - de unión entre los dos momentos. Los integrantes del primer proyecto se separaron de los logros (consumados o no), y los del segundo ignoraron los pormenores de ese primer tiempo que adquiriría caracteres míticos: antes de contactar con Valtierra había habido...

Valtierra significó "equipo". Significó el vehículo para contar con los medios de producción, a los que debía agregarse el trabajo de su poseedor, o sus poseedores por "asociación". Valtierra y su equipo dieron a la compañía una definición de clase esencial. La posibilidad de emplear personal sólo pudo hacerse mediante la sociedad abierta de acciones: la expectativa del cine como - actividad de gran burguesía y de grandes fortunas, tan asociado al mundo del cine, daba paso a otra opción.

Por otra parte, en la posesión de Valtierra de las maquinarias y su subsecuente influencia, se daba una contradicción - esencial: la de una sociedad por la cual los dueños legales, los - poseedores de acciones, dependían, para aspirar al éxito, de la - propiedad privada de una persona que alquilaba sus "servicios".

Es evidente que los problemas económicos y aquellos de dede sempeño administrativo desencadenaron la quiebra, la separación en-

tre las dos etapas, pero también parece serlo el factor de la desconfianza: desconfianza en el fuereño, que rebasaba las propias - fuerzas locales y que significaba una posibilidad, pero también - un compromiso, y por lo tanto una dependencia. Valtierra no era socio de la Compañía, no estaba legalmente incluido en sus intri- gas, pero era un elemento esencial para el desarrollo de ésta por el hecho de poseer no sólo el equipo, sino también las relaciones necesarias.

La personalidad de Valtierra fue juzgada por los primeros socios. Su papel en la Compañía también y "... se llegó a pensar que Valtierra no era lo suficiente técnico o no era lo suficiente moral como para unirse con él a hacer una sociedad, por eso no encontraron mucho eco aquí, en Guadalajara, entre las posibles gen- tes de mucho dinero, porque no creyeron que sería un buen negocio juntarse con él." (128) Lo evidente es que con la incorporación - de Valtierra y con la asociación con su sociedad Cooperativa Cine- matográfica Anáhuac, la empresa contó con cámaras, equipo, técni- cos y hasta algo muy difícil en su momento: película virgen, la - cual, era conseguida con facilidad en la ciudad de México, en la American Photo Supply Co. (129), con una asignación precisa, pero suficiente. (130)

El apoyo de los grupos pudientes brilló por su ausencia, pero el letrero de "Guadalajara Films Filmando," daba un precario - sueño de realidad a las inquietudes crecidas por hacer de Guadala- jara un Hollywood. Los grandes sueños durmieron, y así los infor- mantes de este segundo momento tenían escasa o nula información - acerca del intento de maquilar material fílmico para la industria estadounidense o de hacer estudios, pero despierta la confianza en

las modestas y precarias emociones de hacer lo que se podía.

Estas dos etapas de la Compañía aparentaron salvarse, de alguna manera, en 1944, cuando las dificultades enfrentadas se hicieron premonición de fracaso y las declaraciones periodísticas - medida de la necesidad de recobrar la confianza. En ese momento se difundió el apoyo de algunos grupos fuertes y que formarían el papel de coproductores.

El 12 de enero de 1944, en El Informador existe un aviso en el que la alianza de los dos elementos (por una parte Valtierra y su equipo y por otra los capitales tapatíos), cuya aparente incompatibilidad había sido uno de los motivos de la separación de los primeros socios, parecía realizarse (131). La clara intención de dar confianza que emana dicho anuncio sugiere la manera en que la unión de esos dos factores se consideraba elemento de triunfo, al tiempo en que la ausencia de cada uno de ellos se satanizaba como culpable del fracaso. Los socios de la primera etapa culpaban a la falta de equipo (132) y los de la segunda a la falta de capitales y de iniciativa, ya que "... desgraciadamente, pues Guadalajara todavía no estaba para fomentar, para crear una industria tan fuerte, tan seria, porque los capitales eran completamente conservadores." (133) En este anuncio parecía querer conjurarse cada una de estas carencias; bajo el título de "Fuerte Impulso a la Industria Cinematográfica Local":

La Compañía Guadalajara Films, S.A., que actualmente filma con todo éxito su primera película "El Secreto del Testamento" y que mediante su alianza con la conocida Sociedad Cooperativa Cinematográfica Anáhuac cuenta - con magníficos equipos de fotografía y sonido y laboratorios completos debidamente instalados en esta ciudad, acaba de celebrar contrato de coproducción con varios de los más conocidos capitalistas e industriales tapatíos entre los que se cuenta don Juan N. Va--



llarta, el Dr. don Ildefonso Zaragoza, el Ing. don Manuel Fernández, don Roberto Merdrano F., don Isidro Calderón, don Rosalío Vázquez y don Raymundo Silva.

Las personas anteriormente citadas han invertido el faltante para la terminación de la precitada película El Secreto del Testamento, que se asegura que está acabando su rodaje para fines del entrante mes de febrero. (134)

En este anuncio se manejaba el nombre de Ildefonso Zaragoza como salvador de la situación: el proyecto de fusión entre estos dos grupos cobró, incluso, forma en el papel, como se verá más adelante. Mientras tanto el equipo de Valtierra daba vuelo a los sueños de Villarreal.

La personalidad de José Angel Villarreal es confusa e interesante. El hecho de haber resultado afectado legalmente, a la vez que punto de contacto entre las dos etapas de la Compañía le da una aureola peculiar. De José Angel Villarreal obtuve información sumamente variada y pobre: como aquella que alude a su lugar de origen. (135) No conozco tampoco sus antecedentes profesionales, a excepción hecha de aquella en la que, como periodista, actuaba como director gerente de la revista Desde, editada por la Empresa Editora Jalisciense durante los años de 1941 y 1952 (136) pero esta labor es contemporánea de la que cumplía en Guadalajara Films. Esta publicación comprendía información variada y respondía a un espíritu de "progreso" que se enlazaba con su tiempo. Así, en el número uno de Escaparate, a manera de saludo Desde "se pone al servicio de la Cultura y de la Industria y el Comercio con un sano y amplio espíritu de cooperación para todo cuanto signifique progreso y bienestar general." (137) "DESDE aparece libre de tareas personalistas y de tendencias unilaterales, porque quiere ser instrumento de acercamiento entre todos los sectores sociales y el puente de la confr

ternidad y de la solidaridad que habrán de hacer posible la prosperidad nacional". (138) Desde llama "de la leal difusión de los valores culturales de todos los rincones provincianos, esencia y suma de todo lo cual es la significación de la nación entera". -

(139) El sentido de Jalisco y sus posibilidades aparecen claros en "Nuestro número del 30 de octubre próximo será dedicado al Estado de Jalisco, dando a conocer el desarrollo agrícola, comercial e industrial y el progreso en general que ha alcanzado bajo la actual administración pública, así como las inmensas oportunidades que ofrece al capital extranjero y todos los productos de que puede abastecer al resto del país y especialmente el intercambio que puede efectuar con los estados circunvecinos." (140)

Dos artículos publicados en la revista Desde sugieren varios aspectos de la ideología de José Angel Villarreal. (141)

En el titulado "Un problema Insoluto: El Agrarismo" (142) sus inquietudes respecto al séptimo arte se asoman al utilizarlo simbólicamente y solicitar: "Descansemos unos minutos y, como si frente a nosotros estuviera una pantalla de cinematógrafo, conviene ver en ella las escenas de la realidad actual..." (143), referentes a la situación política de su tiempo y sus antecedentes de la Revolución, a la que se refiere como "desastre" y al criticar abiertamente no el agrarismo, sino la forma en el que éste se realizaba "porque ahuyentó el crédito y el capital del terrateniente y mató la demanda del campesino." (144) Dentro de la lista de penurias que para Villarreal debió sufrir el agro, los bancos creados por el gobierno para el desarrollo de la tierra ayudaron al campesino, pero "¿cómo cambiar la naturaleza de un indolente? ¿cómo exigir ecuanimidad a un irresponsable?" (145), el buen deseo de -

los gobernantes intentó así "... hacer igualdad (la) que no ha existido ni existirá, porque en ellos mismos podemos apreciar - cuan lejos está de existir ésta" (146)

Este pensamiento nos pone frente a una ideología profundamente desarrollista que se aprecia con nitidez en el artículo titulado "Una Ley más Favorable a la Industria" (147), en el que dice: "Principia a resurgir el país debido al impulso que tan atinadamente le está dando el General Don Manuel Avila Camacho, ofreciendo garantía y respeto para la pequeña propiedad y la industria" (148) viendo como un logro como "el pueblo comienza a divorciarse de los falsos líderes y los sindicatos desconocen centrales". (149) Aquí plantea la necesidad de fomentar la industria en Jalisco para "hacerse de su capital, Guadalajara, un centro productivo que se encuentre en condiciones de abastecer a todo el Norte de la República" (150), para lo que se plantea una ley que eximiera de impuesto por quince años a las nuevas industrias en aras de un florecimiento general del estado y paulatino adelanto social en el que el obrero "... estaría asegurado, no por el apoyo de un sindicato sino por su especialización" (151), ya que (y probablemente es lo que él experimentaba a nivel personal), "es innegable que uno de los mayores temores de quien o quienes tienen o desean crear una nueva industria es el obstáculo de no poder quitarle el puesto que desempeña a un obrero perezoso o incompetente" (152).

Es necesario remitirnos al contexto existente para entender esta mentalidad: el inicio del gobierno de Avila Camacho, la presencia del fascismo en el mundo, el camino abierto para un desarrollo industrial en el país y el deseo de que Jalisco lo compartiera nutrían, muy evidentemente, la actuación y las opiniones de José

Angel Villarreal.

En la segunda etapa de la cinematografía jalisciense destacan dos fuereños que compartieron con Villarreal los logros de la película y las desazones del desenlace. Ellos son Manuel Sánchez Valtierra y Antonio Garay Gudiño. De entre los socios locales que engrosaron las filas de la Compañía se encontraba Juan Nepomuceno Vallarta, cuyo papel habría de ser clave.

La figura de Manuel Sánchez Valtierra cobra un valor trascendental en el estudio de estos intentos. Era originario de León, Guanajuato, y se fue a México aproximadamente hacia el año de 1928. (153)

Su aprendizaje fílmico parece haberse realizado en Hollywood, en dos etapas diferentes: hacia 1911 cruzó al vecino país del Norte con ánimo de aprender las técnicas de esa nueva actividad y, según él decía, por esos años había trabajado de asistente con Griffith. Hacia 1924, de regreso en León, intentó realizar alguna filmación, sin que ésta diera el fruto que él esperaba, razón por la cual volvió a la Meca del cine y, ya en una segunda visita a León, tenía más conocimientos, al menos aquellos que le permitieron realizar una especie de comercial titulado La lusitana de compras, en el que una mujer mostraba la actividad comercial de León. También parece haber realizado otro filme en el que se redondeaba un argumento en torno a una epidemia de cólera morbo. (154)

Ya en México, Valtierra se incorporó paulatinamente al gremio de la cinematografía y en ese sentido hizo los apuntes de dos argumentos: La hija de los bandidos y Los siete pecados. (155)

De esta época existe una libreta de notas personales con las más variadas y curiosas anotaciones que nos hablan de una per

sonalidad polifacética, inquieta, curiosa y muy de su tiempo: junto a recetas para curar la bilis, contener la basca o curar los piquetes de animales ponzoñosos aparecen las que se usaban para revelar la película positiva, mostrativa de su capacidad de editor. - Otra faceta de su actividad como cinematografista se aprecia en - las listas de los nombres de los accionistas que aparentemente le compraban y que es necesario relacionar con la que alude a un negocio de exhibición por los pueblos. (156)

Todo ello nos habla de un personaje singular: un personaje que experimentaba en un campo abierto, virgen, que permitía opciones y adelantos, pero en el que era necesario cuidarse de múltiples riesgos: "Si ayudas a tu prójimo te ayudarás a tí mismo", "La cinematografía no es cuestión e edad ni de tiempo, sino de espíritu. Tener espíritu, y, oportunidad, el triunfo será nuestro", "Cuídate de ser tan comunicativo, pues no todos los que te escuchan saben - guardar tu secreto", "No descubras tu Corazón a Cualquiera". (157)

Ello sugiere una personalidad torva, ambiciosa, cuidadosa, que a ratos se hace poseedor de rasgos de un escepticismo muy comprensible en esos años de dura lucha. (158)

En la misma fuente se apuntan una serie de direcciones sumamente significativas, por cuanto aluden a figuras de suma importancia en esos momentos, que probablemente pudieran ser ayudas en su carrera, así al lado de varias de la Acción Católica aparece la del Ing. Ortiz Rubio, la del general Barragán o la del R.P. Ramón Martínez "sensor" (sic) de películas. (159)

Aparentemente Valtierra fue incrementando su acervo de - equipo fílmico en la medida en que hacía lo mismo con su participación en política: Al parecer ya en el año '32 su incorporación en

el gobierno era clara y de envergadura: con el puesto de cinematografista de la Secretaría Particular del C. Presidente de la República podía ya considerarse en ruta para una posición de privilegio. (160) Antes del año '36 la casa de Valtierra, en donde tenía guardado su material, se incendió. Necesitó comenzar nuevamente, pero con la ayuda de sus influencias ello parece haber sido relativamente fácil. (161)

Hacia el año 1933 o '34 filmó la película Netzahualcóyotl. (162) En 1935 la llevó a exhibir a León (163). En esta película Valtierra trabajó con Antonio Garay Gudiño, como estrella del filme. (164) Esta cinta parece haber sido un fuerte riesgo para Sánchez Valtierra, y por ello parece haber tenido problemas con el distribuidor (aparentemente era Galindo) que no permitió su exhibición. Más tarde, Mendoza recuerda que se recuperó una copia que se volvió a perder, ya estando imbricado en las peripecias de la industria tapatía. (165)

Así, las inquietudes de Manuel Sánchez Valtierra se dividían entre los diversos aspectos de la cinematografía, y entre ésta y la política. Se dividían, pero también se complementaban una a la otra. Estos contactos le permitieron, en el año 1936, irse a Durango, con el aval del presidente Lázaro Cárdenas y el del coronel Enrique Calderón Rodríguez, gobernador de la entidad, que le comisionó con la actividad de filmar las actividades que realizara el Gobierno. (166)

En esta situación se encontraba hasta 1939, en que Cárdenas le mandó llamar para que cubriera fílmicamente la campaña de su sucesor. La primera película en este sentido giraba en torno a los problemas del campo y de la nación, y a la necesidad del

país de encontrar al hombre adecuado a resolverlos, que sería evidentemente el general Avila Camacho. Este filme se exhibía en pueblos y ciudades un día antes de que llegara el candidato. Era transportada en una camioneta con el equipo necesario, entre los que se contaban varias películas, para alternar una de caricaturas con una de mensaje político, así sucesivamente hasta pretender preparar los ánimos del público de una manera satisfactoria al candidato. (167) En este múltiple papel de productores de películas, exhibidores y propagandistas políticos llegaron a relucir las pedradas o las pistolas, por aquellos adeptos a Andreu Almazán no conformes con el candidato oficial. (168)

Terminada la campaña y como premio a la actividad desarrollada, Valtierra siguió laborando para la Presidencia, cubriendo sus giras y actividades y aprovechando todos aquellos privilegios que implicaba trabajar en esa dependencia, aunque no fuera con un contrato estable. Durante este tiempo su situación fue buena. (169) Es claro que el hecho de estar siempre bien situado con la gente importante le ayudó notablemente en su carrera, o al menos supo dar esa imagen y aprovecharla: Ramón Reyes, recuerda haberse enterado de que su amistad con Fulgencio Batista le planteó la opción de viajar a Cuba para su campaña en ese país. (170) Afirmación difícil de confirmar, no es, en cambio, ajena a la imagen que Valtierra sabía "vender" entre sus allegados.

Su relación con el Gobierno era importante, pero su negocio era privado. A raíz de la estancia en Durango y como un acuerdo con el coronel Calderón, Sánchez Valtierra se había que-

dado con el equipo, mismo que había sido comprado en México por el propio Calderón, para su campaña, a petición de Cárdenas. - Este consistía en una cámara Bell & Howell, con torre de cuatro lentes, magazines de mil pies, grabación directa de sonido y - aparte cabeza de sonido individual pendiente. No era de primera, pero en su tiempo se consideraba aceptable. Este equipo se ería la base de un laboratorio que Manuel Sánchez Valtierra establería en Pantitlan: un local sencillo, anexo a la casa habitación en donde vivía con su familia, entre la que se incluía - su sobrino, José Guadalupe Mendoza, creando una especie de centro de trabajo familiar, con base en la consideración de que - quien laborara con él debía ser su dependiente. El laboratorio estaba formado por un cuarto de secado, una sala de corte, y - otras dependencias necesarias. Era un laboratorio casero y su situación legal era indefinida, pero nunca tuvo problema para - procesar los documentales de los eventos gubernamentales. (171) El señor Valtierra tenía unas oficinas en la calle de Madero No. 28, en México, D.F., en donde, según recuerdos de Mendoza, en - libros de actas foliadas se asentaban las de las asambleas, por lo menos durante los años 1941, '42 y '43. Esto implicaba una situación jurídica más o menos regular. (172)

Con base en esta situación pudo, el 12 de diciembre de 1940, establecer la Sociedad Cooperativa Cinematográfica Anahuac, (Producciones Valtierra), S.C.L. (173) que sería la bandera de - Valtierra durante todos los intentos de creación de la cinematografía tapatía. Su nombre aparecía asociado a Guadalajara Films, así como a otras compañías posteriores, y nunca se verían muy - claramente deslindadas.



La preferencia del señor Sánchez Valtierra por el sistema de cooperativa era claro. Esta forma de organización, - muy ligada al tiempo del cardenismo (174) siguió siendo siempre la que prevaleciera en su preferencia. Del año 1947, ya en Jalisco, existe aún constancia de su interés por mantener este tipo de organización. (175)

José Guadalupe Mendoza recuerda que ello parece haber respondido a la idea de que en un sindicato, o en cualquier otra forma de organización, el artista o el técnico eran pagados, - con lo cual no se involucraban en su trabajo como sí lo hacían cuando se sentían dueños de la compañía. Fue por estas fechas (inicios de los años cuarenta) cuando José Guadalupe Mendoza se separó de su tío. Volvieron a verse con la invitación de Sánchez Valtierra de procesar, en el laboratorio de Pantitlan, las primeras tomas de El secreto del testamento y la copia de trabajo (los rushes). Se trataba de unos tres mil pies de película. Esta situación se presentaba por abril o mayo del año 1943. Así, Mendoza no tuvo conocimiento del vehículo que inició a Valtierra en el proyecto, pero en ese momento veía la perspectiva de Guadalajara Films como algo viable, ya que saliendo la primera cinta era fácil comenzar con un largo metraje y "... nadie se había fijado ni tenía intención de venir a la provincia a producir. Después de eso muchos productores pensaron en los escenarios naturales, y fue cuando vinieron con Jorge Negrete y muchas otras gentes a filmar por estos rumbos, pero teniendo un equipo cinematográfico más o menos completo se podía trabajar fácilmente, y además, en el plan en que estaba trabajando Guadalajara Films, o sea prácticamente sin pagar sueldos a los artis

tas... lo único en que había que gastar eran los materiales, la película y el personal..." (176) En Guadalajara los gastos se reducían por el ahorro de salarios y pagos de artistas, de alquiler a los estudios por los foros, de hechura de sets, etc. Pensaba Valtierra que película que en México costaba medio millón aquí podía salir en cien mil pesos. Con eso, El secreto del testamento sí hubiera podido prender la producción de películas en Guadalajara. (177)

Aunque los estatutos de la Guadalajara Films establecían que ésta adquiriría el equipo necesario para filmación, la manera de hacerlo fue mediante la aportación o préstamo que Manuel Sánchez Valtierra hizo de su maquinaria, sin dejar de perder propiedad sobre ella. Este elemento fue clave, esencial para el desarrollo de la Compañía y para la incorporación de éste personaje a la composición de la empresa. Ello le ha valido la memoria, a veces benefactora, a veces detractora de quienes trabajaban con él. Con una constante en el recuerdo de todos los que le conocieron: el de ser una persona con mucho entusiasmo por hacer cine, que se hacía pasar por director de todo, que era un "todista" pero que siempre estaba presente.

Garay también recuerda a Valtierra como alguien dinámico, luchador y con opiniones propias, pero secunda a Mendoza en una fase de su carácter que evidentemente debía hacer difícil la vida de aquellos que le rodeaban: el "patriarcalismo", su querer controlar a quienes trabajaban para él.

Los conflictos personales entre Garay y Valtierra comenzaron por lo referente a su salario: en un principio Garay entendía y aceptaba que pudiera pagársele en veces, y que en otras no

hubiera, pero cuando sus necesidades económicas crecieron y Valtierra insistía en darle "... sólo como para sus chiclés" (178) ya no estuvo tan de acuerdo. Esto ocurrió cuando la compañía estaba ya en proceso de finiquitación. (179)

Antonio Garay Gudiño nació en Ahuehuetes, una hacienda del Estado de México (en la actual Industrial Vallejo), en 1908. A consecuencia de los difíciles años de la Revolución y de la muerte de su padre se vio obligado a asumir el rol de cabeza de familia. Los oficios que desempeñó fueron variados: - trabajó, entre otras cosas, en una casa de trajes y sombreros charros que se llamaba El Volador, lo que le valió el apodo de "el charro", en el Estado de Veracruz en la compañía petrolera El Aguila, etc. (180)

Su gusto por el arte se había despertado a temprana edad, como bailarín en lo que parece haber destacado, pues ganó un concurso de charleston. En actuación sus pininos los realizó en teatro, en tiempos de Lázaro Cárdenas, en que el Departamento de Bellas Artes realizó obras de ambiente revolucionario. Pronto ingresó a una academia donde se enseñaban las técnicas para actuar en cinematografía, por las calles del Carmen. Más tarde entró a la academia de un señor Ojeda a donde asistía en la noche, después de realizar su oficio habitual: vender zapatos de puerta en puerta. (181)

Paulatinamente se fue incorporando al mundo de las películas. A Manuel Sánchez Valtierra lo conoció y lo comenzó a frecuentar por el deslumbramiento que le producía la posesión de su equipo. El señor Garay recuerda que un compañero de academia le dijo: "Ese sí tiene cámaras, ese sí está haciendo cine." (182)

Y con él comenzó a hacer cine mudo, : Los siete pecados, cinta de ambiente campirano con siete personajes que representaban cada una de las siete faltas humanas. (183)

Al mismo tiempo en que filmaba con Valtierra, se incorporó con él en la tarea de edición, en Pantitlan, en una labor que adquiriría visos de pasión: los sábados preparaban lo que habrían de necesitar "... y el domingo, tempranito como día de campo, ahí nos íbamos a filmar, llegando de allá nos metíamos a revelar la película que se había filmado" (184) Así, en ese tiempo en el que el trabajo cinematográfico abarcaba todos los aspectos, Garay, al igual que Valtierra, debía participar y conocer cada una de las facetas del séptimo arte.

Con Valtierra también participó en una importante experiencia, que fue la filmación de la película Netzahualcoyotl, en la que él era la estrella. (185) Esta cinta se había programado para ser la primera en la que entrara el sonido simultáneo, que por esos tiempos acababan de traer los hermanos Rodríguez a México, pero finalmente no se cumplieron los planes, tocándole el honor primero a Más Fuerte que el Deber y la fama a Santa.

Antonio Garay logró acomodarse paulatinamente en el medio cinematográfico. En 1941 era uno de los actores de la cinta Aguila Roja, producida por As Films, dirigida por Robert Curwood, (186) Además, a partir del 29 de marzo de 1943 se empezó a filmar en Tuxpan, Ver., Konga Roja (187) y Garay iba a participar - en este filme, disponiendo incluso del boleto para trasladarse a locación, cuando Valtierra lo llamó desde su despacho de la Avenida Madero con un: "¡Vámonos! ¡Vamos a empezar la industria ahí en Jalisco, vamos a hacer Estudios y todo...!" (188) Su entusias

mo se le contagi6, y dej6 Konga Roja a Ra6l de Anda y Ma. Antonieta Pons como compa6eros para convertirse en pionero de una industria y para darse la oportunidad de realizar su sue6o: el de dirigir. (189)

Valtierra le argumentaba que en Guadalajara la gente estaba abierta, como hab6a estado en un principio en M6xico, con m6s inter6s por participar en la industria que por ganar, y que la guerra, sumada a las dificultades que la industria atravesaba en M6xico, permit6an el desarrollo de la empresa.

Garay estuvo nueve a6os en Guadalajara, en los cuales 6l siente que perdi6 la oportunidad de seguir al parejo de las figuras que hoy d6a son grandes. (190)

Sus compa6eros de empresa coinciden en mencionar sus cualidades como director, ya que siempre intentaba que la ambientaci6n y la actuaci6n en sus pel6culas fuera lo m6s natural y l6gica posible. (191)

Estos tres personajes fueron los m6s llamativos de la nueva industria. Villarreal era el presidente de la Compa6a, considerado y visto como tal. Valtierra era el t6cnico que participaba en todo, siempre estaba presente y pose6a el equipo. Garay el director art6stico. Los otros eran socios locales o empleados para la realizaci6n de la pel6cula. Sin embargo, algunos socios locales tomaron un papel relevante, como Juan Nepomuceno Vallarta, que hab6a sido revolucionario adscrito al Estado Mayor del general Manuel Macario Di6guez y hab6a trabajado con Manuel Aguirre Berlanga en la elaboraci6n de la estructura legal de Jalisco. (192) Su funci6n en la Guadalajara Films era como coproductor.

El asunto de la construcción de los estudios se convirtió en un punto clave, una especie de varita mágica que se utilizó con la intención de producir confianza en el público, básicamente en dos momentos: durante la primera etapa, en que se manejó con insistencia, con la realización y difusión de planos (Vid figura núm. 1 y núm. 2), y cuando, ya en el año 1944, la empresa se iba claramente a pique y la necesidad de lograr el entusiasmo público permitía cualquier recurso.

Este proyecto nació simultáneo al de la creación de la Sociedad, y su viabilidad dependía del desarrollo del aspecto financiero de la Compañía (193) Al comenzar a vender acciones su realización comenzó a sentirse factible, máxime cuando la seriedad que se aparentaba motivó al señor Salvador Ascencio a donar una porción considerable de terreno con la sola obligación de fincar en ellos los estudios, ubicados en el que ahora es Parque Industrial El Alamo. (194)

En este sentido se había referido la revista Desde, explotando la idea de establecer este tipo de construcción. Y la Gaceta Municipal se refería a ello en términos de que "Guadalajara Films, S.A., será el orgullo positivo de Jalisco y del País."

Según fuimos informados, los trabajos de la construcción de los estudios de la "Guadalajara Films" S.A. están desarrollándose con toda actividad, pues varias caudrillas de hombres han sido necesarias para hacer solamente la cimentación donde serán edificados los bowngalos para los artistas, comedores, sala de proyección, talleres mecánicos, laboratorios, planta de luz, salas de maquillaje, invernaderos, canchas de fronton, tennis, jardines, lagos, etc. (195)

Sin embargo, durante la filmación de El Secreto del tes-

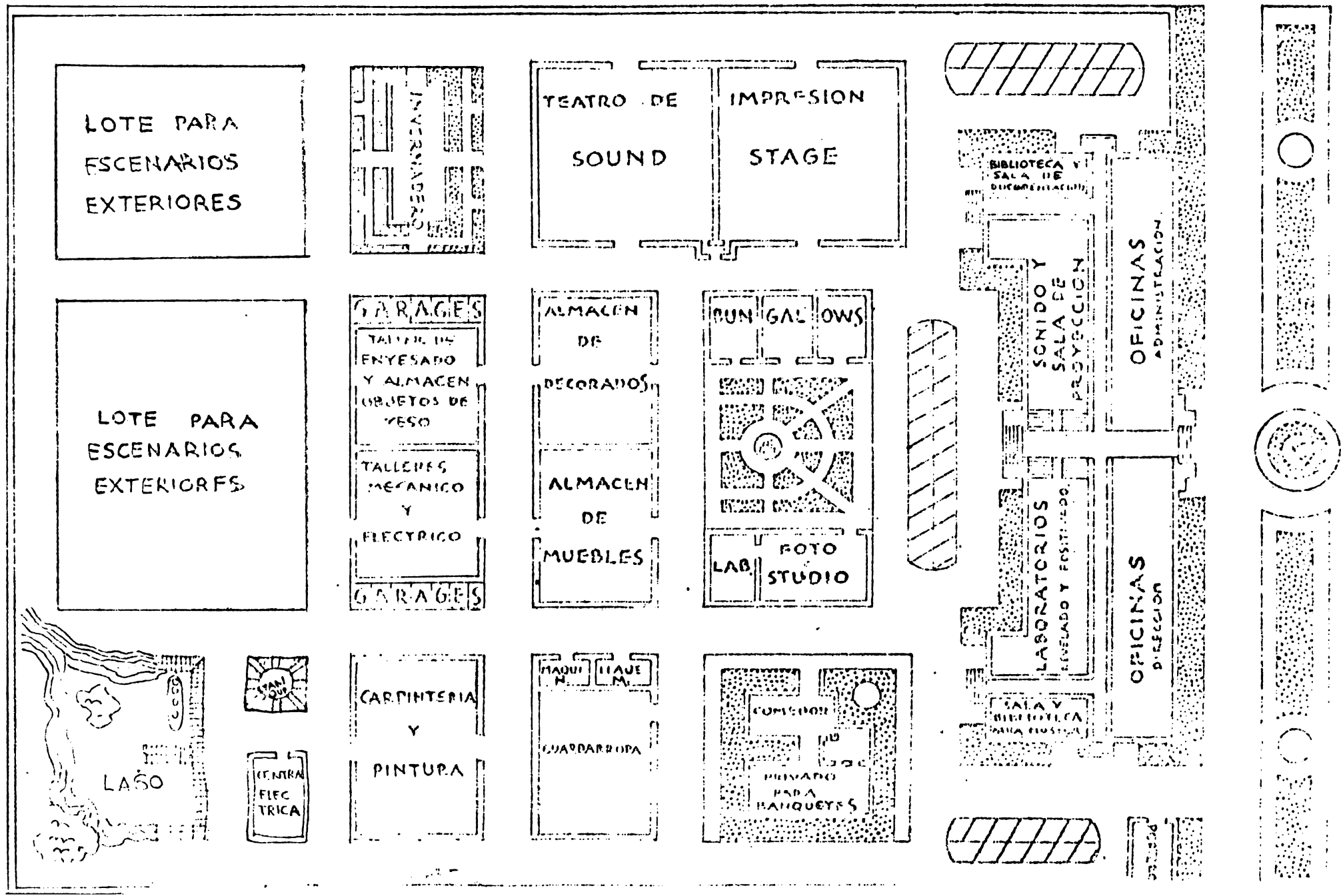
tamento, momento de plena y efectiva realización, así fuera modesto, el sueño de hacer estudios ocupó precisamente ese papel: el de una posibilidad siempre presente y deseable, pero lejana. Se buscaban, o decían buscarse terrenos por Zapopan (196), o en las entonces alejadas colonias Seattle o Chapalita (197), pero nunca se realizó la adquisición necesaria. José Guadalupe Mendoza, que por su relación de parentesco con Valtierra conserva - una visión menos propagandística del asunto, narra que la idea de construir era de Villarreal, pero una vez estuvieran filmados dos o tres películas, ya que por el momento era mucho más económico aprovechar los escenarios naturales y las bellas casas prestadas por sus dueños, lo que redituaba tanto en favor del aspecto financiero como de la belleza y naturalidad del filme. (198)

La promesa de realizar estudios, por una parte, y lo dilatado de su realización, por la otra, convirtieron a este hecho en la medida del deseo de afianciamento, pero también en la de su imposibilidad. Pronto comenzó a hablarse con sospecha, y aún con sorna, del proyecto claramente tomado de algún estudio arquitectónico hollywoodense. (199)

Evidentemente durante el tiempo de filmación de la película, la viabilidad del intento se centró en su terminación. Pero ésta fue insuficiente para despertar la confianza pública. En 1944, durante la crisis de la empresa, en las declaraciones periodísticas volvió a tomar impulso la idea de construir locales exprofeso para el rodaje. Así, El Informador "participa que pronto comenzará la construcción de sus Estudios en esta ciudad para lo cual ya se están localizando los terrenos adecuados..." (200)

Y agregaba:

ANTEPROYECTO DE CONSTRUCCION PARA LOS ESTUDIOS DE **GVA/ALACARA FILMS, S.A.**





Cabe a esta Sociedad el orgullo de haber iniciado en Jalisco la Industria Cinematográfica y de haber filmado en esta bella tierra la primera película hecha en provincia, y su esfuerzo no terminará si no hasta ver construidos sus estudios, montados con todos los adelantos modernos para producir películas que compitan airoosamente con las mejores que se filman en el mundo entero, cimentando así firmemente la Industria Fílmica en nuestro Estado. (201)

Y la presión pública por saber de hechos más concretos al respecto, así como la continuidad de filmaciones, se hacía evidente en el mes de octubre, cuando se anunciaba que:

Guadalajara Films, S.A., invierte \$25,000 en la compra de terrenos para estudios cinematográficos... La Compañía "Guadalajara Films", S.A., que fue la iniciadora de la industria cinematográfica en Jalisco y la primera en filmar películas de largo metraje en esta capital, con elementos exclusivamente jaliscienses, ya que su primera producción EL SECRETO DEL TESTAMENTO está totalmente acabada de rodar, y muy pronto se pondrá en las pantallas de los cines del país y de todo el continente, acaba de formalizar una inversión de \$25,000.00 comprando al señor Daniel Trujillo Godinez diez hectareas de terreno pertenecientes al rancho de "Los Ocotetes" situado dentro del municipio de Zapopan, a 6 Km. de esta ciudad, sobre la carretera de Tequila donde construirá sus propios Estudios, a la altura de los mejores de la Capital de la República.

La construcción de los Estudios Cinematográficos de la Guadalajara Films, S.A., empezará de un día a otro, pues los ingenieros especialistas en la técnica de esta clase de construcción y a los cuales se contrató para el objeto, están estudiando los últimos detalles del plano respectivo adaptándose a las condiciones del terreno. (202)

En El Occidente en una inserción pagada, se calificaba la adquisición del terreno para los estudios como "Un ejemplo de constancia y de entusiasmo en perseguir un ideal." (203)

El 19 de noviembre del mismo año, se anunciaba que se había pedido al arzobispo, Garibi Rivera su bendición, solicitud que se estaba ya atendiendo, y al gobernador Marcelino García Barragán que pusiera la primera piedra, lo cual ya había aceptado, consciente de la importancia para Jalisco, en particular que tenía "la iniciación de una de las más honorables actividades, la industria cinematográfica, que marca un amplio sendero de expansión y refinamiento cultural y un magnífico campo de inversión financiera, así como una demostración palpable de los grandes y valiosos recursos artísticos y de los incomparables escenarios que posee Jalisco para poder figurar en primera línea entre las entidades nacionales productoras de películas que no sólo en nuestro país están y seguirán siendo admiradas, - sino que, además, encontrarán el cálido aplauso del público de otras naciones" (204)

Difícil es suponer que a esta altura del desarrollo de la Compañía, cuando estaba a punto de desatarse la ola de intrigas que tomaría definición en prensa y en cárcel (205) pudiera calcularse seriamente la construcción de estudios. Fácil, en cambio, es percibir de qué manera la promesa de una estabilidad fílmica se consideraba básica para restablecer una confianza ya profundamente resquebrajada. El punto de los estudios había adquirido el valor de una varita mágica obtenedora de confianza. Una varita cada vez menos milagrosa.

El equipo técnico era deficiente y anticuado, propiedad de Valtierra y fuente de su influencia en la Compañía, había llegado a Guadalajara junto con su dueño, desde la ciudad de México.

Aunque en el año de 1942, en la presentación de la com-

pañía en la Gaceta Municipal se hablaba de la "seria organización técnica, artística y financiera de la compañía" (206) y - los estatutos del título de la acción y en el documento de creación de la empresa se mencionaba la adquisición de equipo como una de las finalidades de la empresa, la manera de hacerlo fue mediante un acuerdo con la Anahuac para que facilitara ese material.

En el año de 1944, en un anuncio de prensa en el que - reina la confusión respecto a dónde empezaba la Guadalajara Films y dónde la Compañía Cooperativa Cinematográfica Anahuac (lo cual era, muy probablemente, un fiel reflejo de la realidad), se insertaban todos los elementos con que ya en ese año contaba la - cinematografía local. Ello al tiempo de tener una clara intención de conjuro de las desconfianzas. Respecto al aspecto técnico, esta inserción describe el equipo para producir en Jalisco como:

Cámaras cinematográficas para tomar imagen.  
 Equipo de grabación para sonido.  
 Equipo para re-recording (regrabar el sonido).  
 Equipo para impresión para imagen.  
 Equipo de impresión de sonido.  
 Equipo para revelar películas negativas y positivas.  
 Equipo de alumbrado para interior y exterior.  
 Camión equipado para la transportación de los equipos de toma e imagen y grabación sonora.  
 (207)

Este anuncio estaba convenientemente ilustrado con fotografías: del salón para secar, de parte del equipo para tomar imagen y grabar sonido, de la sala de corte y una última de los - fundadores de la cinematografía nacional revisando argumentos. (208)

En realidad, el equipo era precario: contaban con dos -

cámaras, una grande y espectacular marca Bell & Howell, y otra pequeña Eyemo (209) y equipo de sonido en mal estado.

Este problema del sonido llegó a provocar conflictos entre Villarreal y Valtierra: Jesús Barocio presenció en una ocasión que la disyuntiva entre reparar el aparato de sonido o cambiarlo totalmente ocasionó una fricción entre ambos. (210)

Roberto Pardiñas recuerda lo brumoso que resultaba el manejo del micrófono principal, que servía para grabar los diálogos, por la caja enorme de implementos adicionales que se necesitaba para grabar el volumen de la voz. (211)

La iluminación era también lograda de una forma primitiva: con lámparas incandescentes de ensamble de corriente alterna, porque carecían de generador de corriente directa para iluminar. Utilizaban bulbos de 2500 a 5000 watts. Carecían de lámparas de arco. (212)

El personal técnico con que contaba la 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. (213)

Este primer intento de cine formal tapatío era mayúsculo, por las precarias condiciones económicas y técnicas con que se contaba, ya que, para utilizar las palabras de Pardiñas: "era un esfuerzo muy grande, porque se estaba haciendo un cine, en la década de los cuarentas como si hubiera sido una realización cinematográfica en la década del '20 al '30." (214)

Con estas condiciones técnicas se comenzó a filmar El secreto del testamento. En el año de 1943 se procesó algún ma-

terial en los laboratorios de Valtierra en Pantitlan (215), aunque en términos generales los recuerdos de la filmación se remontan al año '44. En éste, durante aproximadamente cuatro meses (216) y ante los ojos azorados de muchos jaliscienses - que, tras un cartel que anunciaba "Guadalajara Films, filmando" (217) observaban la hechura de la película, se filmó El secreto del testamento, contando con la actuación de Rafael Saavedra, - María Elena de los Santos, Felipe Carrillo, Deida Santana, Ramón Reyes, José Trinidad Noyola, Ismael Bonilla, (218) la dirección de Antonio Garay, la fotografía de José Escoto y Manuel Durán.

Los actores surgieron del medio local, pues se trataba de hacer una producción netamente tapatía, basada en la opinión generalizada de que en Jalisco existía un gusto especial por la cinematografía y que el jalisciense era artista de corazón. - Aparentemente bastaba anunciar solicitando candidatos para que la gente se presentara e intentara ascender a la fama.

Aparentemente para localizar personal, la Guadalajara Films hizo una convocatoria (219), pero además parecen haberse movido los usuales resortes de la amistad y de la recomendación. Estos últimos fueron los medios que lograron la incorporación de Rafael Saavedra (el héroe) y de Felipe de Jesús Carrillo (el villano). Ambos trabajaban en una radiodifusora local, el primero como locutor y el segundo como pianista. Rafael Saavedra había hecho teatro con la compañía de El Buen Gusto. Recuerda que el guión fue modificado un par de veces, primero para incluirlo a él en la historia y después para convertirlo en estrella (220). Felipe de Jesús Carrillo es mencionado como uno de los miembros de la radiodifusora XEJE, en un anuncio de su inauguración (221)

José Trinidad Noyola había trabajado en teatro y su ambición era ser artista. Él se enteró del proyecto de hacer cine por la prensa y vio en ello su oportunidad. Se presentó al edificio Lutecia (ahora desaparecido) y el profesor Chacel le hizo una prueba. A raíz de ello fue incorporado al proyecto. (222)

En cambio, Ramón Reyes, el cómico, se incorporó a través de su interés por la fotografía, que era su profesión. Conocía además las técnicas de la edición por haber trabajado con Candiani, primero en Guadalajara y después en México. Con ellos, distribuidores y alquiladores de película, aprendió a reparar las cintas rotas, experiencia que posteriormente le sirvió para ayudar a José Guadalupe Mendoza en el procesamiento de El secreto del testamento. Él recuerda que un día vio a Valtierra utilizar su cámara Bell & Howell, que era la más llamativa, y se acercó a él. A raíz de ello recibió la comisión de retratar a las muchachas que se presentaban al edificio Lutecia con el deseo de ser artistas, atraídas por la convocatoria de prensa. (223) Ramón Reyes participaba en esto por interés, no le pagaban más que el material que gastaba en esas fotografías. Más adelante era el encargado de tomar las foto-fijas que en los laboratorios Julio se revelaban en 8X10 (still). Con esta participación y su interés por el séptimo arte, Ramón Reyes se incorporó como el cómico. (224) El "tanteaba" que actuaba bien, y "... pensaba: si esta película llega a realizarse viene otra y viene otra y yo tengo que seguir actuando en esto." (225)

Además, Ramón Reyes, al igual que todos los participantes, ayudaba en todo: en la tramoya, en la iluminación, en el maquillaje. En especial era el encargado de fotografiar a las can

didatas: se les pedía ser bonitas, con buen cuerpo y "alguna - inteligencia." (226) En su recuerdo la actriz principal de la cinta no cumplía con ninguna de estas características. (227)

Aunque durante la primera etapa de la Compañía la revista Desde había difundido que:

Y ya se tiene contratado personal suficiente para preparar artistas de ambos sexos y para establecer escuelas donde los aspirantes podrán enseñarse a andar, a bailar, a moverse en cualquier sentido que las necesidades fílmicas lo requieran, a pronunciar con la debida corrección ante los micrófonos y ante las cámaras, a declamar: y a hacer todo aquello que corresponde a un artista de la pantalla.

Igualmente sabemos que se están acondicionando ya en diversas partes de la ciudad los locales destinados a escuelas de artistas y que muy pronto dará principio el entrenamiento... (228)

En realidad, los artistas de El secreto del testamento eran improvisados, y no obstante que la inexperiencia en los aspectos cinematográficos era general, el adiestramiento que ellos recibieron fue muy escaso, reduciéndose a breves ensayos previos a la grabación de las escenas. (229) Se decía que esta situación respondía a varias razones, entre ellas aquella que pretendía que la espontaneidad de la actuación estuviera presente. (230)

Los artistas no recibieron salario alguno, ya que la motivación esencial era el gusto, la vocación y la ambición artísticas. Los artistas tenían otras ocupaciones cotidianas, lo que obligaba a filmar en fin de semana o durante las noches, cuando se trataba de escenas de interior.

Entre las obligaciones de los actores estaba la de apor-

tar el vestuario, lo cual no debió de ser excepcionalmente difícil, porque el tema de la película era contemporáneo a su filmación. No obstante, la Compañía proporcionaba (seguramente previo alquiler), aquella ropa que se salía de los requerimientos usuales de la vida cotidiana. (231)

El argumento original fue modificado varias veces por diferentes razones, además de la frecuente tendencia a improvisar que se seguía durante la filmación. Saavedra recuerda que él fue contratado cuando uno de los productores lo vió actuando en un concurso de radio, y decidió modificar el guión con la finalidad de incluirlo en la cinta. Después de esto fue nuevamente alterado para poder convertirlo en estrella del filme. (232)

El argumento de El secreto del testamento, tal como que dó al fin de cuentas, se refería a una historia de crimen y a un juego de confusiones. (233) Arrancaba con el asesinato de un rico anciano, y la persecución que un policía (Felipe de Jesús Carrillo) hacía del nieto del finado, presunto criminal por razones testamentarias (Rafael Saavedra). Esto daba pretexto a recorrer parte del estado de Jalisco, escenario donde iba desarrollándose la trama, confundiéndose cada vez más, para al final - voltearse con la conclusión de que el criminal era, en realidad, el perseguidor, y el perseguido solo una víctima inocente que - era necesario liquidar para impedirle cobrar la legítima herencia. Como era de esperar, el filme terminaba en boda, cuando el nieto-héroe se casaba con la sencilla muchacha (Ma. Elena de los Santos) que le demostró confianza aún en los peores momentos. - Después del matrimonio, la fiesta de celebración se realizaba en una hacienda, con las características ya clásicas de la decora-



ción con base en papel picado, las grandes ollas de comida nacional, el cómico que metía el dedo en la comida, etc. etc. (234)

Las locaciones fueron cuidadosamente escogidas, con base en escenarios naturales o edificios prestados. Había escenas filmadas en la ciudad de Guadalajara, aprovechando casas particulares, sus jardines y mobiliario. Tal fue el caso de la residencia de unos señores Ochoa, que figuraba ser la del abuelo asesinado. En Chapala, se aprovechó la villa de Montecarlo que pretendía ser la casa veraniega del héroe, además de exhibir las elegantes casonas otrora representativas de ese lugar, como El Manglar, que había pertenecido a Porfirio Díaz. En cuanto a los edificios, tuvo un papel importante la hacienda de El Careño, en El Arenal, Jalisco, propiedad de Sebastián Allende (235) en la cual se realizaron las escenas de la fiesta matrimonial y gran parte de las escenas cãmpiranas. La boda se realizó en la iglesia de Aranzazú, el sacerdote prestó el edificio con la sola condición necesaria del respeto requerido a este tipo de lugares y el cuidado debido al mobiliario y edificio. Y como zonas de belleza natural también exploraron la imponente barranca y el parque de los Colomos (238).

Tal variedad de escenarios no parece haber sido meramente casual, ni siquiera cabe pensarlo en función exclusiva del argumento, sino más bien a la inversa, este debía adaptarse a las intenciones, ya que se trataba de impulsar a la ciudad de Guadalajara como centro cinematográfico para lo cual obviamente, mostrar la riqueza natural del estado era de primordial importancia. Por otra parte la carencia de estudios y de recursos obligaba a aprovechar los escenarios naturales. (237) La epopeya del rodaje

tuvo su culminación con el procesamiento de la película. El primer revelado y el de los rushes se realizó en México, en Pantitlan (238). Después, al traer el equipo a Guadalajara no pudieron hacer lo mismo con las tinas de cemento, y debieron fabricar unas de madera que situaron en una laboratorio de la calle Hidalgo 946, casi esquina con la de Juan N. Cumplido, en donde además vivían los Valtierra y estaban las oficinas generales de la Cinematográfica Anahuac. (239)

El encargado de esta labor era José Guadalupe Mendoza a quien ayudaba Ramón Reyes. Cada día de filmación se editaba lo de ese mismo día y se revelaba en negativo (240). Existían las tres tinas necesarias para el proceso de edición: la de agua para lavar, la del revelador y la del fijador. (241)

Así se preparó la película. Así quedó casi lista.. hasta no faltarle más que la música. Luego de ese esfuerzo enfrentaron problemas de índole muy diferente a la de la calidad del filme... y todo cayó, por de pronto, en saco roto.

Y todas estas dificultades que desencadenaron los problemas se veían ciertas, pero se consideraban provisionales. En cambio las ventajas que anatematizaban los problemas se consideraban definitivas, se partía de ellas con un sentido de estabilidad que auguraba el éxito de la industria. Incluso ellas se consideran aún existentes para las actuales expectativas de desarrollo fílmico.

Y entre estas ventajas, alternando con el magnífico clima y luz de la región y la exención de impuestos por veinte años a las nuevas industrias, se contaba la del personal: la posibilidad de contratar técnicos, manuales y aún artistas con menos pre

tensiones y más voluntad que los de la ciudad de México, la posibilidad de organizar a unos trabajadores que no estuvieran ni - pensarán en estar sindicalizados, obviando con ello toda la serie de dificultades que padecía la ciudad capital. Guadalajara tenía la aureola de tierra virgen, en donde podía sembrarse lo nuevo, pero en momentos en que ya éstos no eran los valores primordiales para el éxito, ocupando este lugar el de la maquinaria y la infraestructura industrial relacionada.

Por ello, y el sentido netamente capitalista de la Guadalajara Films, la organización de tipo sindical no llegó siquiera a asomarse en el panorama. Nulas fueron las relaciones de ese orden con México. Guadalajara Films era, o pretendía ser, - autónoma, industria local, cuya posible fuerza, pero también segura debilidad, dependía de su separación de los conflictos metropolitanos. Los empresarios no fomentaron nunca la formación de un sindicato, no sólo por razones ideológicas, sino también por una necesidad práctica: un sindicato hubiera desviado el sentido netamente empresarial de la compañía en aras de uno social. El argumento de la posibilidad de evitar estas asociaciones como una de las ventajas de la cinematografía jalisciense es de por sí, explícito.

El argumento de El secreto del testamento cabe dentro de la temática ya entonces tradicional del cine mexicano: la del melodrama, que se caracteriza por plantear a unos personajes inmersos en situaciones que los rebasan, que los determinan y mueven en forma ajena a sus propias voliciones y decisiones. Historias diferentes en una repetición de esquemas que presentan las constantes de la fatalidad como norma, la provincia como preserva

dora de la esencia nacional y la ciudad como vehículo de su decadencia, los amores perseguidos, (a causas del orden social o de alguna otra anécdota específica), la virtud premiada y el pecado castigado, etc. Esta temática nos plantea una imitación, que suena acrítica, de lo que realizaba la industria nacional, de lo que fácilmente habría aprendido a vender. En Guadalajara se quería crear una nueva fábrica fílmica, apoyada en un auge del cine mexicano, y como síntoma del carácter de este auge (centrado en el crecimiento económico más que en el desarrollo social). Ello no implicaba la modificación del mensaje ideológico: Guadalajara no pretendía aprovechar el auge para una modificación de las estructuras fílmicas, del cine como ganancia económica, sino para usufructuarlo a su favor.

Por otra parte, la independencia respecto al Distrito Federal implicaría forzosamente otros tipos de problemas, ajenos a la producción en sí, pero esenciales, casi podría decirse determinantes, para ella. Esto es: aquellos que atañen a la ulterior distribución y exhibición del filme.

En este momento este aspecto era relativamente fácil de solucionar, ya que no existía la Operadora de Teatros, pudiendo lograrse la distribución a través de las casas que lo hacían, como la de Gregorio Papas o la de Raymundo Millán. (242) Así, la relación necesaria con México respecto a la esperada exhibición de El secreto del testamento se pretendería exclusivamente a través de los distribuidores. Lo factible de esto quedó por verse.

Tampoco, en razón de su intento de autonomía, tuvieron

ningún contacto con el Banco Cinematográfico (243) que hubiera podido ayudar en la crisis económica, sin embargo, se utilizó la posibilidad de este recurso durante su proceso. (224) El desconocimiento de esta institución era palpable. Respecto a la primera etapa de la compañía, Plascencia declara que nunca se pensó siquiera en solicitar ayuda del gobierno, partiendo de la base de que no participarían, simplemente: "... porque no... se perdería el tiempo en ir a solicitar ayuda a una industria sobre la cual no se pensaba que sería costeable, porque el cine es una cosa tan célebre que creen en el cine los que están adentro, los que están afuera no creen en el cine..." (245) "si usted les dice que puede hacerse millonario con una sola película, no se lo creen", (246) sin pensar que quizá el Gobierno sí hubiera podido entusiasmarse de haber considerado la posibilidad no nada más de que un pequeño grupo se hiciera millonario, sino además el de constituir una fuente de trabajo, de índole social para los problemas del cada vez más incrementado crecimiento urbano de Guadalajara.

Por otra parte, en la ciudad de México la ignorancia - respecto a estos intentos, dentro de la gente que en ese tiempo conocía el medio, era casi absoluta. (247)

No obstante todas las ventajas difundidas de la ciudad, era evidente que la creación de una industria como la que se pretendía era difícil, y que en ello tomaba parte no únicamente aquel esfuerzo inherente a la creación de algo nuevo, sino también al momento y al lugar específicos. La ansiedad por captar adeptos debió estar presente con frecuencia, y medida de ello puede serlo el hecho de que más de alguna vez, con la finalidad de atraer intere-

sados, se simuló estar rodando, con una cámara carente de película, por ejemplo cuando con la pequeña Eyemond manual aparentaban filmar, lo que servía como propaganda. (248)

Pérez Guilleñ oyó la confidencia de Felipe de Jesús Carrillo acerca de que en ocasiones estaban tendidos "a la bartola" cuando aparecía algún promotor con un "prospecto", entonces imitaban una filmación, pero sin película. (249) Procuraban realizar siempre la misma escena, de manera que la eficiencia del trabajo deslumbrara el "prospecto" y éste comprara una acción (250). Esta situación influyó en un desprestigio que se transferiría más tarde a otros intentos similares. (251).

Lógico es suponer que este tipo de anécdotas echaba más leña al fuego de la desconfianza, de la tradicional desconfianza del tapatío frente a los intentos nuevos, por añadidura intensos. Y se sumaba a los problemas de índole económica y administrativa que eran ya muy evidentes y probablemente muy difundidos. Naturalmente la respuesta fue la de remendar una fe ya muy maltrecha, la de pretender salvar una pérdida. De esta manera, en inserciones pagadas, la prensa se dedicó a exaltar los valores de la cinematografía local y la confianza en ella, dando énfasis en los logros realizados e idea de continuidad en el anuncio de una nueva película, para la cual la compañía "adquirió los derechos de la emotiva novela 'Carne de Cuartel', original del teniente coronel Gustavo A. Angulo Chamorro, que ha sido altamente elogiada por la crítica literaria y premiada por la Secretaría de la Defensa Nacional, cuya filmación dará principio antes de tres meses en esta propia ciudad" (252)

En esta misma inserción se declaraba un capital social de \$500,000.00 de la cual ya se habían exhibido \$100,000.00 (253) y se "tiene el gusto de participar a las Instituciones Bancarias, Industria y Comercio, Público en General y a sus Accionistas en particular que ha quedado debidamente constituida ante la fe del Sr. Lic. Graciano Contreras, Notario Público no. 54 y registrado en el Registro Público del Comercio, bajo el no. 3, a fojas 4 - del vol. 187, libro 3, según boleta núm. 40889" (254) como si no hubiera sido ya registrada con anterioridad.

Al mismo tiempo, mismo mes del mismo año, La Comadre, - publicada por Alfonso Flores Saiffe, de conocida familia tapatía y hermano de quien había dirigido a los agentes en la venta de - acciones durante la primera etapa, decía que:

Se está discutiendo 'en un lugar de Guadalajara' si la película 'El secreto del testamento' se le cambia o no el nombre. Alguien ha propuesto que dicha cinta se titule 'El Antiguo Testamento', por razones de tiempo y de distancia que, si ustedes son listos, no se les escaparán. (255)

Y en el mes de octubre:

Ya empieza a estudiarse la conveniencia de incluir entre los festejados del próximo - Centenario de la ciudad de Guadalajara, el estreno de la película titulada 'El Antiguo Testaferro', digo, 'Testamento'. Es la misma cinta que se inició, hace muchos años - con el nombre de 'El Secreto del Testamento'. Hay gran expectación... entre los productores. (256)

Con estas posiciones la compañía simulaba comprensión - frente a la existencia de la duda:

Es un hecho plenamente comprobado que la Industria Cinematográfica Nacional está contribuyendo poderosamente a elevar en

forma definitiva e innegable tres aspectos trascendentales de la vida de nuestro país, y son: PRIMERO, el aspecto cultural, que tanto necesita nuestro pueblo, y que el cine nacional está desarrollando tan intensamente por medio de la exposición de los numerosos y magníficos elementos artísticos que poseemos... SEGUNDO: el aspecto internacional que se refiere al prestigio que hacia México, con pasos relativamente lentos pero definitivos, vienen cimentando, afianzando y extendiendo en numerosos países, nuestras producciones cinematográficas que exhiben a un México hermoso, noble, hospitalario y prometedor, y TERCERO, el aspecto económico o financiero que día a día adquiere más importancia en nuestro medio económico nacional EN PRIMER TERMINO, porque cada día se aumenta la producción de nuestras películas que desplazan naturalmente, por su calidad en aumento, a las extranjeras que antes tenían el privilegio de ser las únicas, lo que impide ahora la salida de nuestro dinero a otros países; EN SEGUNDO termino, porque a medida que se ensancha maravillosamente nuestra producción nacional de películas y se constituyen SEDUCIDAS POR LAS INCOMPARABLES UTILIDADES QUE ESTA INDUSTRIA REPORTA, nuevas empresas productoras, el capital de ellas va siendo aportado no ya por un monopolio o trust, sino por industriales, banqueros, comerciantes, profesionistas, empleados, y hasta por la gente más humilde, a través de sociedades anónimas, cooperativas, o lo que sea, pero de todas maneras presentando un aspecto de aportación popular, lo que se traduce en una realidad de distribución entre muchos, la de las magníficas utilidades que todo el mundo sabe produce esta industria de incomparable porvenir, y EN TERCER TERMINO, por la gran derrama que en sueldos de empleados, pago de artistas, gastos de producción, movimiento general de conjuntos, exhibición, etc., que suman millones anuales, realizamos las diversas empresas que estamos actualmente en producción.

En todos los grandes negocios en donde se mueven muchos millones, y sobre todo, en aquellos que por su índole nacional tienen un franco acceso económico popular, como -



la Industria Cinematográfica del País, suelen colarse, desgraciadamente, individuos sin escrúpulos que importándole poco o nada el prestigio de esta noble Industria, se lanzan a la Explotación del público, ofreciendo cosas que no existen o producciones que no se realizarán porque ni están legalmente constituidos, ni tienen laboratorios, ni equipos, ni nada.

Es por esto que, sea nuestro mayor deseo que sus inversiones resulten atinadas, procurando documentarse y exigir toda clase de datos antes de verificarlos, para evitar no sólo una desagradable sorpresa, sino también desprestigio para nuestra Industria Cinematográfica Nacional.

Nuestros propósitos más definidos y sinceros son los de propulsar en el puesto que nos corresponde, a la industria en que laboramos haciendo las mejores producciones, correspondiendo a la confianza de nuestros asociados y sirviendo y enalteciendo a nuestra Patria con el esfuerzo honrado y la producción eficiente y noble. (257)

Y a continuación una exaltación de la fe y la continui-

Dentro de nuestro Programa de Producciones que es amplio, porque amplio es el campo para la Cinematografía Nacional, realizaremos, en primer término, las siguientes producciones, todas ellas basadas en argumentos fuertemente atractivos por la intensidad de su fondo moral, histórico e instructivo, por su maravillosa realización escénica, por la trama bien llevada en su desarrollo general y por sus remates finales, satisfactorios a todos los temperamentos. (258)

Las cintas que se ofrecen como posibilidad son: Tata Vasco, con romanticismo amor, intriga y paisaje, que cuenta con el apoyo moral de los ilustrísimos Arzobispos de México, Morelia y Guadalajara. Madres heroicas y Todo por la Patria, estas dos contando con el apoyo de la Secretaría de la Defensa Nacional para proporcionar contingentes de tropas, artillería,

aviones, etc. (259) Los argumentos de estas tres producciones que, no siendo ni mejores ni peores que otras, serán eminentemente originales, esperando que al exhibirse tengan gran fuerza de atracción para el público y un profundo sentido de Satisfacción para la Cinematografía Nacional. (260)

Y como aval de este futuro, el logro con:

El Séptimo Arte, Vehículo de la Cultura y del Saber, se implanta definitivamente en Jalisco. (261)

Nos cabe la satisfacción de informar al público que se están dando los últimos cortes de laboratorio a la película "EL SECRETO DEL TESTAMENTO" que ha sido totalmente rodada en Jalisco, con elementos artísticos locales y con los equipos y laboratorios de esta sociedad así como su personal técnico.

Estamos elaborando noticiarios y documentales que exhibirán los aspectos industriales, agrícolas, de obras públicas, deportivos, sociales y todo lo constructivo y progresista que Jalisco está forjando. (262), lo que respondía además al lema de "Todo por la Patria". (263)

Y los agradecimientos a Marcelino García Barragán, al Lic. Sebastián Allende, a la Asociación de Charros de Jalisco y a:

... la Asociación Mueblera Mejorada y todos los hombres de buena voluntad que contribuyeron conscientes de su alta trascendencia a la implantación definitiva de la cinematografía en Jalisco. (264)

Pero por una de cal una de arena, como muestra de un proceso ambivalente, y así, Cine y Cinismo... por Piquín comentaba que:

Nadie puede negar que entre nosotros, mientras el cine va a menos cada día, en cambio, el cinismo es cada vez mayor. Porque como dijo Churchill a los aguiluchos de la RAF: nunca tantos de

bieron tanto a tan pocos. Así, en Gua  
dalajara, nunca tan pocos empresarios  
habían amolado a tantos hijos de vecin  
no. (265)

Y el mismo comentarista:

Vaya, hombre! Ya se efectuó el enésimo  
banquete celebrando la terminación de  
"El Secreto del Testamento". Hubo comid  
da, bebida y discursos. Se aseguró que  
la "pilícula" está ya acabada. Y que -  
le van a poner mucha música. A ver si  
no resulta que esa "pilícula" es...pu-  
ra música. (266)

Por otra parte, los socios, con su tono de seriedad ya -  
habitual en estas declaraciones hacían una petición más de confianz  
za, junto con un lamento más por las circunstancias, mediante un -  
anuncio (con la aclaración de Muy Importante), dirigido a los seño  
res coproductores y accionistas de la película, en el que se mani-  
festaba que ésta se había exhibido en México, siendo encontrada bue  
na en lo referente a fotografía y argumento. Además:

El Banco Cinematográfico y la casa Es-  
querro, S.A., de México, patrocinarán  
la terminación de esta película, cuyo  
fondo musical, diálogos y canciones se  
rán grabados en los laboratorios Western  
Electric de México.

Hoy estamos sorteando las dificultades -  
del momento para conseguir el material -  
virgen necesario, para la final termina-  
ción...

La terminación de esta película será aún  
motivo de fuertes erogaciones para las -  
cuales ya estamos preparados y solo rogam  
os a Ustedes continúen demostrándonos -  
la fe y confianza de que hemos gozado -  
hasta la fecha. (267)

Y dos días después, una vez más, una invitación:

Para que tomen parte en la filmación de  
nuestra Segunda Película de gran metraje  
hecha en Jalisco que se titulará Mater -  
Dolorosa... hemos abierto un registro par  
a que en el se inscriban las personas de  
ambos sexos y de cualquier edad, que se -  
consideren con temperamento artístico ci-  
nematográfico. (268)

Y fijaba como horario para atender las inquietudes de las damas los miércoles y viernes de 5 a 7 PM y para los caballeros los martes y jueves a la misma hora. (269)

Pero todo ello fue en vano. El torrente no se pudo detener y en la crisis, la película quedó enlatada, sin terminar y depositada en un banco.

Lo evidente es que, aunque faltaba bien poco para poder dar por terminado el filme, la demanda legal no se hizo esperar, y el escándalo cundió. Los participantes coinciden en afirmar - que sólo faltaba la música y algunos diálogos que habían salido mal, así como las copias. José Guadalupe Mendoza recuerda que - incluso la presentación se había realizado: aparecían las torres de la catedral y unas estrellitas que desaparecían para formar las palabras de Guadalajara Films y Anahuac. (270)

Juan Nepomuceno Vallarta, como depositario de la cinta, se la llevó a México donde se exhibió, en la sala de proyección de los estudios Azteca, con la finalidad de que los enterados de México dieran su opinión acerca de la conveniencia de terminarla o no, a lo cual la respuesta fue afirmativa. No obstante la pe-- lícula quedó muda, enlatada y depositada en un banco. (271)

El derecho de Vallarta a convertirse en depositario de la cinta emanaba evidentemente de su papel como representante de los socios, y la base legal de ello la encontramos en los Estatutos de la Compañía, en el capítulo que se refiere al capital y a las acciones, artículo 14, en el que se establece que cada título de acción da derecho "... en la división del Capital Social cuando por cualquier causa deba concluirse o liquidarse la Sociedad." (272)

La causa real del escándalo resulta difícil de descifrar. Al parecer, después de que los agentes especializados en la venta

de acciones se retiraron iniciándose con ello la segunda fase de la Compañía, la situación económica se puso difícil. Aparentemente Villarreal consiguió que una persona "vendiera" las acciones a precio más bajo, quedándose él con la diferencia, de manera que cuando los accionistas se dieron cuenta y pidieron informes claros de su dinero, ya Villarreal había hecho uso de esa cantidad, (273) y fue entonces demandado por fraude. Sin embargo, ésto no explica suficientemente el papel del señor Vallarta, que era el socio encargado por los accionistas de la parte financiera y que manejaba conjuntamente con la gerencia el asunto de las acciones. (274) Vallarta quedó limpio, excluido de cualquier culpa. Villarreal fue consignado. Valtierra pudo demostrar su inocencia, y evitar la prisión.

En los últimos momentos hubo algunas juntas de emergencia en el cine Tabaré para pretender sacar avante la compañía, pero esto ya nunca se logró. (275) Esa no era la rápida recuperación que prometía el cine: el fracaso y la desconfianza al fuereño fue más grande que la ambición, y la timidez y decepción ganaron al empuje de levantar un negocio ya no tan fácil.

Ramón Reyes expresa claramente una opinión generalizada de que la intención era buena, honesta, y que fueron las circunstancias las que obligaron a cambiar el rumbo.

La manera en la que los socios accionistas cobraron cartas en el asunto podemos deducirla a partir de los estatutos de la Compañía Guadalajara Films que establecía que "La Asamblea General tiene los más amplios poderes para llevar a cabo y verificar todos los negocios de la Sociedad, representar a la totalidad de las acciones y sus resoluciones son obligatorias aún para los disidentes, ausentes e incapacitados." (276)

Cada acción representaba un voto y todo accionista tenía derecho de asistencia. (277)

La norma de realizar anualmente un inventario de los bienes y valores de la sociedad, poniendo este balance a disposición del comisario para su examen para "la aprobación de las cuentas por la Asamblea General, producirá efecto de descargo pleno y absoluto de los Administradores de la Sociedad." (278) Evidentemente, en la crisis desatada este descargo no se produjo, y en cambio lo es que fue la Asamblea General, con mayoría de votos la que tomó las decisiones claves, ya que "ningún accionista individual o colectivamente tendrá derecho a entablar demanda o procedimiento judicial contra el Consejo de Administración o cualquiera de sus miembros por responsabilidad en el desempeño de su cargo. Tales demandas sólo podrán entablarse previo acuerdo de la Asamblea General de Accionistas por conducto de la persona que ésta designe al efecto." (279)

Juan Nepomuceno Vallarta había formado un grupo de coproductores del que era tesorero, para una de dos opciones: evitar que el dinero se perdiera, o, de ser posible, reunir el financiamiento necesario para terminar de rodar la cinta, con lo que, sin desconocer a los accionistas de Guadalajara Films, tendrían un porcentaje extra por concepto de la nueva ayuda. (280)

La primera fecha que remite al problema legal aparece en el margen del documento de creación de la compañía, en donde se asienta que se rindió el informe solicitado por el Ministerio Público acerca de la existencia de la presente escritura. (282) Esto nos hace suponer que ya los pleitos eran anteriores. Pero el 9 de abril del mismo año se asentaba la expedi---

ción de copia certificada solicitada por el juez primero de lo criminal, de esa capital, (282) lo que contempla un incremento de los problemas y para el 25 de abril, en noticia pública, atisbamos el desenlace, en El Informador, viendo como se habían formado dos grupos claramente delimitados, involucrándose en el de coproductores personas como Ildefonso Zaragoza, de ya mítica preocupación por el desarrollo de la industria fílmica. En una carta abierta dirigida a los Señores coproductores de El secreto del testamento, con fecha 20 de abril, Juan N. Vallarta, como tesorero del grupo de coproductores, comunicaba que el día 6 de ese mes habían sido detenidos los señores J. Angel Villarreal y Manuel Sánchez Valtierra por orden del Juez 1º de lo Criminal de Guadalajara, habiéndose librado también orden en contra suya, a causa de denuncias presentadas por un grupo de Accionistas de Guadalajara Films por irregularidades atribuidas al Sr. Villarreal.

Por lo que a mi toca, considero totalmente injustificada tal orden de aprehensión porque mi actuación en representación del grupo de Coproductores, no tiene absolutamente ninguna conexión ni relación con Guadalajara Films, S. A., ya que el contrato de Coproducción que con fecha 29 de Diciembre de 1943 tenemos celebrado fue hecho directamente con el Sr. J. Angel Villarreal, cuyo contrato firmaron los señores ingenieros Manuel Hernández R., Dr. Ildefonso M. Zaragoza, Roberto Medrano, Rosalío Vázquez Isidro Calderón, Raymundo Silva y el suscrito. Además, en la misma fecha y confirmando tal contratación, se levantó un acta que fue también firmada por los mismos, y por último con fecha 23 del mes de febrero de 1944, los repetidos firmantes suscribimos un nuevo convenio con el señor J. Angel Villarreal para aumento de aportaciones mediante nuevos Coproduc

tores.

Confirmarán ustedes que ni yo, ni ninguno de los firmantes de los contratos de Coproducción tenemos nada que ver con las actividades desarrolladas por el Sr. J. Angel Villarreal con Guadalajara Films, cosa que a su debido tiempo comprobarán las Autoridades Judiciales correspondientes.

Es oportuno informar a Ustedes que tanto el negativo como la copia de la película El Secreto del Testamento han sido pedidas por el Juez 1° de lo criminal al señor Manuel Sánchez Valtierra (quien de acuerdo con --- nuestros contratos era depositario) para conservarse en una institución bancaria mientras se esclarecen los hechos, siendo en mi concepto benéfica esta medida para los intereses de todos...

Momentaneamente nuestros intereses están afectados, pero tengo confianza y también la mayoría de los Coproductores es que así me lo han manifestado, en que nuestra situación cambiará en un futuro no lejano y podamos entonces recuperar nuestras inversiones y ver realizados nuestros deseos. (283)

La noticia de que la cinta se depositaba en un banco se volvió a difundir en La Comadre, que decía:

Notición. Se há ordenado que "El Secreto del Testamento", sea puesto en un Banco, para mayor seguridad. Aprobado. Que se ponga en un banco del Parque Morelos, a ver si ya se pierde en definitiva, para mayor seguridad nuestra, que estamos expuestos a ver, con nuestros ojos inocentes, tamaño culebrón. (284)

Angel Villarreal y Manuel Sánchez Valtierra, acusados formalmente de fraude por los socios accionistas, ingresaron a la prisión. Valtierra logró salvar sus máquinas y su libertad demostrando que él nunca manejó los dineros y que el equipo era de su propiedad particular, alquilado a la compañía (285) y, éste pasó posteriormente a nutrir otros proyectos cinematográficos jaliscienses. Villarreal sí estuvo en la cárcel. (286) -



Plascencia Parra recuerda como Villarreal le explicó que el Lic. Víctores Prieto fue el encargado tanto de encarcelarlo como de liberarlo. (287)

Ante este colapso el desconcierto y la decepción debieron ser grandes: un intento con claro sentido comercial no había logrado salir adelante de los más evidentes embates de este tipo - de negocio. Recuerda el ingeniero Pardiñas que fue "muy bella aventura, era muy novedoso: las luces, los reflectores, la cámara, el maquillaje, los actores, etc. etc., pero en realidad no había una auténtica responsabilidad ni mucho menos interés para hacer vigente un profesionalismo." (288)

El proyecto fracasó ruidosamente: de los sueños autonomistas al fraude de nota roja. Sin embargo el intento había sembrado una inquietud en algunas personas, y éstas, una vez repuestas de la impresión recibida, tomaron la tarea como propia: un - cine tapatío, independiente de la metrópoli pero con un sentido que permitiera el éxito. Por una parte el gérmen de la Compañía Artistas Unidos de Occidente estaba sembrado.

Por otra parte, el viejo intento de fusionar las ilusiones de los socios fundadores de Guadalajara Films con las del dr. Ildefonso Zaragoza, promotor de la exitosa Compañía Cinematográfica de Guadalajara cobraban la forma, en papel, de un "Proyecto para la Formación y Organización de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara, S.A., (Título provisional), presentado por los - señores: Jorge Mora y Joaquín Pablos." (289) En éste, algunos - de los socios originales anexaban un proyecto de organización legal de la Compañía, realizado por el licenciado José Gutiérrez - Hermosillo, planteando el viejo esquema de las acciones. Curio-

samente la composición legal de la empresa era muy similar a la de Guadalajara Films, quizá dando más importancia que aquella a los aspectos relativos a la posible disolución. (291) lo cual - parece ser algo lógico en vista del desenlace de la pionera.

En este documento se aducía un conocimiento mayor del medio, básicamente en el capítulo titulado "El cinematógrafo mexicano, su desenvolvimiento (sic) y Estado actual" en que se dice que "el cine mexicano no es ya un ensayo, es una industria fuerte cimentada sobre bases firmes y sólidas, que le han conquistado el mercado universal de habla española" (292) que ya incluía antes del auge, los mercados de China, Francia, Portugal, Japón, España, Filipinas, Centro y Sud América, y que "... debido al estado de guerra en que se haya Estados Unidos, el que ha originado la casi total paralización de su producción cinematográfica (hecho comprobado por la escasez (sic) actual de películas americanas y la reexhibición de cintas viejas) México sin competencia, tendrá que, y va a producir, el 90% de la demanda mundial. Esto significa que la producción de nuestros estudios deberá ser cuando menos de un mínimo de ciento cincuenta películas anuales." (293) Este mismo supuesto de antaño abría las puertas a las esperanzas de los autores del proyecto, avalados con la certeza de que en México hasta las películas malas recuperan su costo: "la película mexicana tiene asegurado su costo de producción" (294) y el conocimiento y la idea de "... respaldo de dos grandes instituciones de crédito; el Banco Cinematográfico y la Financiera Cinematográfica." (295)

Con base en ello, hacía un estudio de la distribución del Sindicato Nacional de Cinematografistas, las formas de alqui

lar equipo de los estudios, etc., y de las grandes posibilidades para el establecimiento de la Industria Cinematográfica en Jalisco, que eran:

Jalisco, cuna de grandes talentos y de hermosas mujeres, es por su situación geográfica, el sitio ideal para establecer esta industria, que llegará a ser no solamente una fuente de riqueza, sino que también el vehículo para encausar (sic) - el talento de sus grandes músicos, poetas, escritores, y para confirmar en las pantallas de los cines de todo el mundo, que la fama, que de bellas gozan las mujeres tapatías es verdadera. La naturaleza ha sido pródiga con el Estado de Jalisco; - contamos con el hermosísimo Lago de Chapala, con una serie interminable de barrancas que nos ofrecen los más variados panoramas, contamos con selvas tropicales, imponentes montañas, valles apacibles y caudalosos ríos; el mar, a pocas horas de camino de la ciudad nos está brindando una Barra de Navidad incomparable en su belleza, y como corolario el clima de Guadalajara se presta a maravilla para trabajar todo el año y todas éstas ventajas y todas éstas bellezas reunidas bajo un sol esplendoroso y un cielo siempre azul... Monterrey fue considerada hasta hace poco, como la ciudad industrial por excelencia, ahora Guadalajara le disputa ese lugar. Vemos como surgen fábricas, nuevas industrias, nuevas fuentes de vida y ahora se presenta la oportunidad para que los hombres de empresa hagan por esta ciudad lo que con ninguna otra industria podrían hacer: Llevar a Guadalajara a todos los rincones de la tierra. (296)

Con estas dos condiciones de la naturaleza tapatía y - la coyuntura de la guerra: "Hacer cine en Jalisco es factible, sólo se requiere el esfuerzo unido y la buena voluntad de hombres de empresa, que hagan económicamente factible este proyecto." (297)

Como un plan más concreto se proponía la realización de una película, que habría de llamarse La canción del Lago, (cuyo argumento se anexa al proyecto) y debería filmarse en colores -

naturales, en Chapala. El presupuesto para dicho filme se consideraba de \$100,000.00, (298) siendo el mayor renglón el del pago de artistas, ya que las estrellas que se pretendía protagonizaran la cinta eran: Jorge Negrete, María Félix o María Elena Márquez, Carlos López Moctezuma (naturalmente en el papel del villano), Pedro Armendáriz, María Luisa Zea, etc. (299) En un atisbo de posibles problemas para contratar este elenco, una nota aclaraba que: "El reparto para la película 'La Canción del Lago' requiere artistas de la talla de los que se han señalado; naturalmente pueden hacerse todas las modificaciones que sean pertinentes a la designación de artistas." (300)

Y una vez más, el ideal de lo que se deseaba fuera, se convertía en cimiento de una edificación, cuando a pesar de lo difícil de contratar a Negrete, en el capítulo titulado "Posibles rendimientos económicos de esta super-producción" se decía que "siendo una película.. cuyo enorme valor de producción se vería aumentado con el nombre de Jorge Negrete a la cabeza del reparto, no es difícil asegurar que constituiría uno de los más grandes éxitos taquilleros de la época, y sería disputada para su distribución mundial, o venta directa, o al porcentaje y dentro de las mejores condiciones posibles, por las compañías Nacionales o Extranjeras." (301)

Para la necesaria continuidad de la empresa se proponían otros argumentos (302) y los talentos de los componentes de la nueva compañía. (303)

La fusión de la que habría de beneficiarse esta nueva empresa no alcanzó siquiera a realizarse. A pesar de la buena -

intención de Ildefonso Zaragoza prevaleció en él un sentido - práctico que le hizo conformarse con haber producido La Mujer sin Alma. Con ello, sentía satisfecha su necesidad de procurar para Guadalajara una difusión en el ámbito cinematográfico. (304)

Por otra parte, con una liga inmediata con la Compañía Guadalajara Films, S.A., la Xóchitl, Compañía productora de Películas, S.A., hacía su aparición legal.

Y sólo legal sería su existencia. (305) En la ciudad de Guadalajara el día 27 de agosto de 1945, Agustín López Arciniega, Notario Público de la Ciudad recibió la información de que el nombre de Guadalajara Films, S.A., había cambiado al de Xóchitl, Compañía Productora de Películas, S.A., por acuerdo unánime de Asamblea el día 11 de agosto de 1945, (306) los socios fundadores de esta empresa no habían sido mencionados como integrantes de la Guadalajara Films, siendo ellos Miguel Alcocer, Crescencio C. del Muro y Emilio Fernández. (307)

Por otra parte en el Registro Público de la Propiedad y del Comercio, el 12 de septiembre de 1945, se daba noticia de la existencia de esta empresa, con duración de 99 años contados a partir del 22 de septiembre de 1942 y que "tendrá por objeto la elaboración, producción y distribución de películas cinematográficas" (308), expresando su cambio de denominación. (309)

El 4 de septiembre de 1946 se reformó nuevamente la sociedad y el 1° de febrero de 1947, se protocolizaron sus documentos. (310)

El capital social declarado en el título de acción era de \$25,000.00 pesos representados por 25,000 acciones sin valor

nominal expresado, que (se dice), han sido totalmente suscritas y pagadas y la fecha el 1° de enero de 1946. Aparecía como Gerente y Presidente del Consejo de Administración de la Sociedad Miguel Alcocer y como Subgerente y Vicepresidente del mismo, David Saborío. (311)

Los estudios fijan sus antecedentes el 22 de septiembre de 1942 y explican los avatares de la reforma legal que se habían establecido a partir de entonces evidentemente tomando de Guadalajara Films el posible prestigio de su antigüedad y desmintiendo, con el cambio de denominación, su herencia, en aras de un ideal de honestidad. (312)

El objeto de la sociedad sería, además del que atañía a la producción, el de... "II.- Comprar terrenos para edificar los Estudios, Oficinas y Laboratorios de la Compañía y todos los materiales y equipos necesarios en razón de su objeto. III. Contratar artistas, técnicos y personal para la producción y elaboración de películas; y IV.- La realización de todos los actos mercantiles relacionados directa o indirectamente con la industria cinematográfica que se crea." (313)

Aunque el lenguaje legal suele contar con escasa riqueza y variedad, la similitud con el documento equivalente de la Guadalajara Films es enorme. La Xóchitl, Compañía Productora de Películas, S.A., no negaba su herencia de la Guadalajara Films, pero, a diferencia de ella, la inexistencia de sus frutos eran suficientemente explícitos de que ésta no pretendía abarcar todo el terreno real de la producción.

Por otra parte es evidente que los tiempos eran ya otros: la inocencia que hacía de Guadalajara un campo virgen pa

ra el entusiasmo se había llenado de suspicacias, de sospechas merecidamente ganadas. En este sentido el siguiente "Aviso Importante", dirigido a las autoridades, comerciantes, industriales, público en general y accionistas de Guadalajara Films, S.A.:

Xochitl Compañía Productora de Películas S.A., ha iniciado el rodaje de algunas escenas necesarias en el programa trazado para la producción de películas cinematográficas en esta ciudad.

Estos trabajos se están llevando a cabo por magno esfuerzo de los Directores de la Sociedad; y para ellos no se ha recurrido a la ayuda económica de personas extrañas a la Sociedad.

La cinematografía es un campo propicio para que personas sin escrúpulos, especulen con ésta noble industria que deja pingües ganancias. Es tan grande la habilidad de algunos individuos, que aprovechándose de toda clase de argucias sorprenden al público y aún a las autoridades; pues en ocasiones se hacen pasar falsamente como representantes de alguna Potente Compañía Cinematográfica; proponen filmación de películas comerciales, anuncios comerciales en cintas cinematográficas; solicitan fondos para la producción de alguna película; cosa que hacen únicamente con la mira de obtener dinero fácilmente, sin cumplir en forma alguna sus compromisos, por que lo que proponen es una farza; (sic) esas mismas personas, en otras ocasiones forman Sociedades ficticias, o se hacen pasar como representantes de esas Sociedades o bien proponen en venta acciones de ellas, las cuáles no valen un sólo centavo, porque la base de todo son argumentos fraudulentos, con los cuáles pueden sorprender fácilmente a las personas.

En vista de los trabajos que está desempeñando la Sociedad "Xochitl", no es difícil que alguna persona lista en los asuntos de obtener dinero con facilidad, trate de sorprender al público proponiéndole negocios de cinematografía en la forma expresada antes. Por tal razón suplicamos a todo el público esté alerta, no dejándose sorprender en ninguna forma.

Se pone en conocimiento del público, que las acciones de la serie "B" de la Xochitl, serán depositadas en las Instituciones de Crédito (Bancos), con los que se trabe la Sociedad, para garantía del subscriptor, ya que el producto de éstas acciones estará controlado por estas Instituciones de Crédito, a través de las cuales se hará la venta de esas acciones, para la completa seguridad de las inversiones.

"Xochitl" Compañía Productora de Películas, S.A., no ha facultado a ninguna persona para tratar asuntos relacionados con la filmación de películas; esos asuntos sólo pueden tratarlos los Directores de la Sociedad, debidamente acreditados con los Testimonios de las Escrituras Públicas que acrediten su personalidad, cuyas escrituras están debidamente inscritas en el Registro Público de Comercio de esta ciudad.

SE HACE SABER A LOS TENEDORES DE TITULOS DE LA SERIE "A" de "Guadalajara Films, S.A.," que éstos títulos han quedado anulados en vista de lo que dispone el artículo 140 de la Ley General de Sociedades Mercantiles vigente; en vista de lo cual "Xochitl" está canjeando estas acciones; suplicando que las personas interesadas en el canje se dirijan a las Oficinas de esta Sociedad, ubicadas en el despacho número 17 diecisiete del Edificio "Geneveva", ubicado en el cruzamiento de las calles Madero y Maestranza, o bien al Apartado No. 824 de esta ciudad.

El trabajo relacionado con la filmación de las escenas de que antes se ha hablado, se ha encomendado a la Sub-Sección del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de esta ciudad y de la ciudad de México, D.F., quienes lo están desempeñando con verdadero sentido de responsabilidad.

Guadalajara, Jal., Julio 2 de 1946.

José M. Pérez. (314)

La Xóchitl Productora de Películas, S.A., no ganó, siquiera un lugar en la memoria pública de los interesados por el séptimo arte en Jalisco.



## c). ARTISTAS UNIDOS DE OCCIDENTE

No obstante el fracaso de Guadalajara Films, las inquietudes por hacer un cine tapatío prevalecieron. Este intento había despertado una serie de expectativas e ilusiones que no podrían desaparecer fácilmente. Con base en ellas se formó la Compañía Artistas Unidos de Occidente, a la que correspondería el mérito de realizar totalmente una película tapatía: Madres heroicas, y de lograr su exhibición en la capital jalisciense.

Si Guadalajara Films podía considerarse un resultado de la esperanza producida por el auge de la guerra, su propio derivado, Artistas Unidos de Occidente lo era de un tiempo en el que ya las condiciones no eran tan propicias.

Si en abril de 1945 todavía podía decirse que "... nos hemos dado cuenta que nuestra industria va por muy buen camino; que ya no es aquella acción productora llena de todas las calamidades y a las que los críticos capitalinos estuvieron dando palo; hoy, la industria cinematográfica en México, es una verdadera fuente de ingresos al País y sosteniendo en su desarrollo una buena cantidad de familias que laboran en esta industria," (315) para mayo, mes en que terminó la Segunda Guerra Mundial, los problemas sindicales que enfrentaba la industria cinematográfica, así como aquellos relativos al doblaje de las cintas y la preocupación al respecto, comenzaron a ocupar un lugar predominante en la prensa. Con ello, a las dificultades que enfrentaba la industria nacional se sumaban aquellas implicadas en el término del conflicto armado,

y cuya conciencia sólo se iría cobrando paulatinamente. Si la guerra había conllevado la queja frecuente de la escasez de materia prima, por ejemplo la que Tamez hacía por la de película virgen para filmar ese año y de positivo para sacar las copias de las películas del año '44, (316) al término de la guerra el lamento se iba a centrar en la competencia que significaba el hecho de que algunas de las naciones otrora ocupadas en el conflicto volvieran a la realización cinematográfica. Estas naciones retornaron con ímpetu a la producción, en la conciencia del aprovechamiento de los avances técnicos desarrollados primeramente con fines militares. El Informador difundía la declaración de muchos de los productores de Hollywood en el sentido de la necesidad de realizar un cine de mayor calidad y de diferente índole: con menos películas de tema bélico y de entretenimiento y más de tipo documental, para las que podría aprovecharse el recurso del aeroplano para trasladarse a escenarios lejanos, con la finalidad de estar en condiciones de competir con algunas de las nuevas industrias como la Rank, de Inglaterra. (317)

Para febrero de 1946, ya Harold Hooper, presidente de la Sociedad Cinematográfica para las Américas, podía predecir que 1946 vería la industria fílmica hollywoodense establecida tan firmamente en América Latina, que estaría en condiciones de soportar competencia de cualquier parte. (318) El mismo consideraba el auge alcanzado por las industrias cinematográficas latinoamericanas (evidentemente la mexicana), en razón de haber preparado el terreno para la avasallante norteamericana, ya que, durante la guerra los mercados latinoamericanos "recibieron un tremendo ímpetu, tanto por empresa gubernamental como privada,

y como resultado del apetito latinoamericano no solamente ha sido exasperado, sino que ha sido completamente educado el al to nivel de nuestras películas." (319)

Estas noticias sobre el auge norteamericano se dejaron sentir todo este año, con mal disimulada angustia, como - la que emanaba de la noticia acerca del riesgo del cine italiano de ser arrollado por la industria del tío Sam, al grado de hablar solicitando al gobierno un apoyo que le garantizara un 'mínimo de vida".(320) Naturalmente esta angustia era reflejo del propio miedo, y era también una manera de pretender ha cer conciencia de que esos no eran los momentos más adecuados para ventilar tan airadamente los problemas entre el STIC y - los productores, que desde largo tiempo atrás llenaban las pá ginas de los diarios.

Macotella señala que en el año de 1945 se produjeron 81 películas, en 1946, 71 y al siguiente sólo 58. Esta crisis debía alertar a los empresarios cinematográficos, pero, debido al prestigio anteriormente logrado en sus mercados naturales - de Latino América, la industria parecía recuperarse pronto: en 1948 se rodaron ochenta y un cintas, en 1949; ciento ocho; en 1950 alcanzaron la cantidad de ciento veintidos. (321) Después de esta alarma, la actitud se centró en minimizar el problema, y la industria pretendió conjurar los riesgos con la actitud - mágica de la repetición: elaborando cintas cada vez más igua - les entre sí, (322) aludiendo a una producción que quería ser - lo de productos fácil y rápidamente consumibles, haciendo eco a la creciente y acelerada industrialización del país.

Las dificultades internas de la industria mexicana -

eran grandes. Tanto, que llegó a manejarse la noticia de que los productores nacionales habían llegado a pensar en la posibilidad de salir a países latinoamericanos, como Venezuela, para establecer en ellos estudios, ya que ofrecían amplísimos terrenos sin costo alguno, facilidades para la importación de material y exención de impuestos por diez años. (323) Si a los problemas internos se sumaban los externos, ¿cómo no pensar en intentar lograr algunas de estas ventajas de países lejanos en el cercano Jalisco?.

La situación era evidentemente difícil para la creación de una industria tapatía, pero las planas de los periódicos llenas de información acerca del caos existente en el Distrito Federal, abrían un resquicio para pensar en su desarrollo.

A pesar de todas estas complicaciones, el cine nacional logró mantener un lugar a continuación del norteamericano, como resultante del auge producido durante la guerra. El año 1946 se caracterizó, en la prensa sobre espectáculos por la exhortación a salvar lo creado, a producir un cine de calidad que permitiera un desarrollo, la conciencia de que "ha comenzado una nueva etapa en la industria fílmica mundial: la de la calma en el período de la posguerra que trae aparejada la competencia económica de los mercados." (324)

La Compañía Artistas Unidos de Occidente nació aproximadamente en el año de 1945 a iniciativa de algunas personas que habían conservado sus inquietudes a partir de la experiencia de Guadalajara Films, pero con total independencia legal respecto a ella.

El promotor de la empresa fue Jesús Barocio, que había

sido participante en la Guadalajara Films, y que tenía ganas de continuar en estas faenas. El aportó los primeros \$2,000.00 que tuvo la compañía gracias a un préstamo que le hizo su padre, y convenció a Antonio Garay, exdirector de El secreto del testamento, y a Jesús Martín del Campo, de participar conjuntamente. (325) Esta empresa se conformó también como una sociedad, (aunque no - abierta de acciones al público), con un claro carácter pequeño burgués, en el que cada uno de los "poseedores" de la compañía contribuía con su trabajo en ella.

Los socios de la Compañía fueron: Jesús Barocio, Jesús Martín del Campo, Luis Aguilar, Javier Larios, Francisco Cueva, Antonio de Garay y Alfonso Sayavedra. Estos dos últimos no apor taron dinero, sino que se les reconocía, al primero su carácter de director cinematográfico, y al segundo el de actor. Más tarde entraron Max Rodríguez y Eduardo Pérez Plascencia. (326)

La Compañía Artistas Unidos de Occidente no tuvo existencia legal. Se trataba de un grupo de espontáneos que quería realizar cine y que lo logró. Los recursos económicos con los - que contaban eran escasos, ya que estaban formados por las limitadas aportaciones que los socios pudieron hacer.

El equipo del que disponían era mínimo: contaban con - una cámara, un proyector, una mobiola (327) que habían sido com prados de segunda mano. El resto del equipo necesario para la filmación de Madres heroicas, había sido llevado por el fotógra fo realizador del filme, Ross Fisher, de la ciudad de México, pe ro por las características del mismo, se vieron obligados a filmar sin grabar. Una vez terminada la cinta, tuvieron que ir a grabarla en México, en Rivaton de América, con el ingeniero De

la Riva. (328)

La filmación buscaba ser realizada básicamente en exteriores, por la dificultad inherente que implicaba la de interiores. Cuando tuvieron que hacerlo, lograban la iluminación mediante láminas que, colocadas estratégicamente, plasmaban las luces de los reflectores. (329)

A estos problemas de equipo se sumaron los de materia prima para fotografía, pues la Guerra Mundial impedía el abastecimiento de cintas. Garay era el encargado de comprarlas, lo que generalmente hacía en México, evidentemente en mercado negro. Podía conseguir material vencido, pues no podían pensar siquiera en la posibilidad de conseguirlo de primera mano, ya que, amén de su escasez, la desconexión con los grupos sindicales de la capital se los impedía. (330)

Cada vez podía conseguir tres ó cuatro rollos chicos, - de cien pies. (331)

En las oficinas de la Compañía, situadas primero en la calle Hidalgo, y más tarde en una casa de la calle Reforma 1070, pudieron establecer el laboratorio, de técnica rudimentaria: - utilizaban cajas y bastidores de madera para poder realizar su trabajo. (332) Se trataba de una casa grande, tradicional tapatía, con patio central, traspatio y corral, en el cual se acondicionó una sala de proyecciones y el laboratorio. (333) El encargado del laboratorio era José Guadalupe Mendoza, que había - aprendido su oficio con Manuel Sánchez Valtierra, su tío. (334)

En estas circunstancias se lanzaron a la filmación de la película Madres Heróicas, con la actuación de Paz Ramos Cuervo, Alfonso de Carlo (Sayavedra), Marina de Carlo y el niño San-

tiago González. La fotografía fue de Ross Fisher y Hugo Velasco el operador de cámara. (335)

Los artistas, novatos en esas lides, fueron integrados a la empresa de manera diversa. Paz Ramos Cuervo, la estrella principal, recuerda que el contacto se estableció un día en que, mientras ella esperaba el camión que debía llevarla a su trabajo en el Registro Civil, unos señores la observaban detenidamente, tras de lo cual la siguieron. Finalmente le explicaron el proyecto, y tras mucho rogarle la convencieron de participar en él. (336)

Los actores trabajaron gratuitamente. Ni siquiera se mencionó la posibilidad de remunerarlos por su actuación. (337) Una vez más, el entusiasmo pretendía suplir al profesionalismo. Ross Fisher sí recibió pago por su carácter de técnico profesional.

Un verdadero hallazgo para este intento lo fue la incorporación al equipo de Ross Fisher, afamado fotógrafo norteamericano que crecía a la sombra de su cámara en la industria del Distrito Federal. Su papel en esta ciudad fue importante, al grado de que la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México le premió por la mejor fotografía por La rosa de Xochimilco. (338) Había participado en multitud de cintas como Allá en el rancho chico, No basta ser madre, Alarma, Don Juan Tenorio, Novillero, Tierra Brava, La india bonita, Los bandidos de Río Frío, etc. (339) Los lazos que Ross Fisher tenía con Valtierra son confusos. Con Antonio Garay los tenía porque habían trabajado juntos, cada uno en su especialidad, en la película Aguila Roja. (340)

Acerca de su importancia como fotógrafo, la siguiente -

nota habla por sí misma:

Lo que ha hecho Ross Fisher en el campo de la cine-fotografía en México es notable por dos conceptos: ha trabajado intensamente para nuestros productores ayudando a la estabilización definitiva de nuestra industria, desde la época de la iniciación del tablado, y por otra parte ha hecho nacer la afición por la cine-fotografía entre nuestros jóvenes cine-adictos. Ejemplos: José Ortiz Ramos y J. Gutiérrez Zamora.

Ross Fisher vino de Hollywood allá por los años 1932 y 1933, no sólo con un enorme bagaje de conocimientos sobre los secretos de la cámara, sino con el carácter firme y la dedicación al trabajo que luego, al paso de los días lo han convertido en apóstol de su profesión y en casi un mexicano cien por ciento...

El año pasado le fué otorgado un premio, por la alta crítica, por la mejor fotografía. Específicamente por la fotografía de su película "La Rosa de Xochimilco". (341)

Ross Fisher había sido accionista de la Compañía Guadalupe Films de manera que su interés por el cine en provincia era previo a esta filmación. De éste, parece no haber sido ajeno el gusto por la región, el descanso, y también por el tequila.

(342) Cuando fue invitado su respuesta fue un: "-¡Bueno! ¡Vamos! me va a servir de paseo." (343) El recuerdo que este figurón dejó entre los tapatíos fue siempre de agrado y alegría. Paz Ramos Cuervo recuerda su soltura y su gracia cuando trataba de que ella se sintiera más incorporada al ambiente artístico, y le presentaba a la cámara para que "se fueran conociendo." (344)

Los actores no recibieron entrenamiento alguno. Se les pedía que practicasen en sus casas individualmente, y previa la filmación se hacía un ensayo colectivo.

Los tramoyistas eran los mismos socios: mientras vigi-



laban el desarrollo de la película, movían y acomodaban lo que se iba necesitando. (345)

La película tardó en filmarse aproximadamente cuatro - semanas. (346) Pérez Guillén recuerda que se buscó que ello fuera en época de lluvias para poder filmar nubes llenas y cielos - cargados. Se consideró además evitar las zonas llanas en aras - de una estética de contraste de claroscuro, en la que claramente se reconoce la influencia estilística de Einseinstein, redondeada, divulgada y mexicanizada por el Indio Fernández.

La filmación se hizo en el pueblo de Tateposco, cercano a la ciudad de Guadalajara, a donde se transportaban cada día - en camiones alquilados por la empresa, dándose cita con los efectivos militares facilitados por el gobierno de Marcelino García Barragán, para poder realizar la trama. Las escenas de aviones en vuelo fueron cortes de otras cintas incluídos en Madres Heróicas. (347)

Por las peculiaridades del tema, una gran parte del vestuario fue conseguido por los mismos actores. Recuerda Paz Ramos Cuervo que ella se mandó hacer su vestido, y con el cabello pintado de blanco y un maquillaje apropiado quedaba suficientemente caracterizada como una persona mayor. Pero por ejemplo el traje de enfermera se lo consiguieron los empresarios del filme. (348)

El argumento de Madres Heróicas, original de Antonio Ga ray Gudiño, se había ya planteado durante la existencia de la - Guadalajara Films. Plascencia Parra había recibido copia de la historia, (349) y en noviembre de 1944 ésta se planteaba como - una de las que cabían dentro del programa de producciones que -

habría de realizar la empresa, de ella se decía que era: "Poema sublime de sacrificio en el que contienen el corazón de una Madre adorable, la fuerza de la sangre y la fuerza del espíritu. No cede ante el impulso del hijo, pero es madre y heroica ante el ejemplo de nietecito. Escenas de trabajo y de hogar tranquilo y apacible. Escenas de lucha fiera y despiadada, de sacrificio sublime y de tragedia inmensamente conmovedora. Un ejemplo viviente que marca el sendero sagrado del deber. Se desarrolla en pueblos, rancherías y campos de batalla." (350)

El argumento de Madres heroicas, era la historia de como la guerra afectaba la tranquila vida de una ranchería llamada El Paraíso. En ella vivían una señora de edad avanzada: Doña Gertrudis (Paz Ramos Cuervo), su hijo Nicanor (Alfonso de Carlo) y su pequeño niño Juanito (Santiago González), atendido amorosamente por su abuela. Ante los anuncios de que la guerra había comenzado, como defensa del propio país ante invasores "Chacales de la civilización" que arrebataban la tierra y mataban a los inocentes, el hombre decidía enrolarse, a pesar de la protesta de su madre, que esgrimía argumentos de raigambre pacifista. Mientras tanto, comenzaba un bombardeo, y el niño salía apresurado a ver los aviones volar, con el resultado de que lo mataba la fatal descarga. Esta situación decidía a Nicanor en la defensa de su patria amenazada, y se incorporaba a la lucha. La abuela en su desesperación, se enrolaba como enfermera de guerra. Durante una batalla, y mientras ella realizaba su labor, era alcanzada por una bala y caía malherida, mientras los soldados saltaban sobre su cuerpo sin reparar en ella. Uno de los jóvenes se fijaba en su persona y, casualmente, era su hi

jo, en cuyos brazos moría. La película finalizaba con una ceremonia fúnebre, en la cual la heroína era llevada por un comando, tapada con una bandera, al compás de las estrofas del Himno Nacional. (351)

Resulta claro que el fantasma de la guerra inspiró este tema. El fantasma de una guerra ajena que afectaba profundamente a la vida nacional y a la industria fílmica. En la historia, muy de acuerdo a las características del melodrama, los personajes ostentan virtudes (o defectos), excesivos, y se colocan en una trama que los rebasa, en la que no pueden actuar, en la que no pueden convertirse en hacedores de su propio destino. El papel de la madre condensa todas las características que han usufructuado las madres del cine nacional: sufre y se sacrifica calladamente, es incondicional, clara, concisa y sensata, y no reprocha la desobediencia, sino que asume sus consecuencias, advertidas por su clarividencia. Enfrenta su destino con una devoción y sumisión tal que la convierten en un pasivo juguete de la fatalidad, y con esa misma actitud enfrenta una muerte que es la que le da su definición final, de heroína, como si con ello subsanara las desgracias acaecidas previamente.

La temática de Madres heroicas, respondía con fidelidad a las que nutrían las cintas del Distrito Federal, en la constatación de un cine que pretendía la continuación ideológica del que se realizaba en el ámbito de la ciudad de México.

Este filme era extremadamente breve: con tres rollos de duración, alcanzaba solamente media hora de pantalla, lo cual dificultaba su posible exhibición. (352)

Una vez terminada la cinta, el primer paso consistió en buscar medios de exhibirla. Para ello, y por tratarse de -

una muestra cinematográfica tapatía, Marcelino García Barragán, ofreció proporcionar el Teatro Degollado (353) La presentación privada, a periodistas y gobernantes se llevó a cabo en el cine Reforma, y a su término Antonio Garay recuerda que Marcelino García Barragán, gobernador del Estado le dio un gran abrazo diciendo: "Ahora si creo que se va a hacer una industria cinematográfica - aquí."

El jueves 20 de diciembre de 1945 apareció un anuncio pequeño, en un rincón de una página del periódico, con el siguiente texto:

Madres Heroicas.  
Película Hecha en Guadalajara.  
Proximamente en? (354)

Tres días después en la sección de cines, un anuncio del tenor siguiente, con todo y la fotografía que ilustraba:

Producciones  
Artistas Unidos de Occidente  
Presentan  
El 1° de enero de 1946 en  
Avant-Premiere de Gala  
El más Grandioso Acontecimiento Cinematográfico  
En Guadalajara  
Con el estreno de la emocionante película  
"Madres Heroicas"  
Que Inicia la Historia de la Producción Fílmica en  
Jalisco  
Artistas, Capitales y Escenarios  
Netamente Jaliscienses  
Un legítimo Orgullo de la Tierra Tapatía. (355)

La certeza de lograr esta exhibición debió de ser grande, ya que llegaron a imprimirse carteles con la leyenda siguiente:

Artistas Unidos de Occidente  
Presentan "Madres Heroicas"  
con: Paz Ramos Cuervo, Alfonso de Carlo y (niño)  
Santiago González.  
Marina de Carlo, Sebastián González, Roberto Flores P., Abigail Díaz A.  
Dirección Antonio Garay G.  
Fotografía Ross Fisher  
Película hecha en Guadalajara. (356)

Y en otro similar se ampliaba la información de la siguiente manera:

Desde el martes lo de enero de 1946  
 En el Gran  
 Teatro Degollado  
 (Acondicionado debidamente para Cine)  
 El más Sensacional Acontecimiento Cinematográfico  
 Artístico  
 Del Año... y de Muchos Años  
 Avant-Premier  
 de  
 ¡¡Madres Heroicas!!  
 La primera Película filmada totalmente en Guadala-  
 jara que tendrá el honor de ser estrenada en la pri-  
 mera sala de espectáculos del Estado de Jalisco  
 en  
 Gran Función de Gala  
 que presentan  
 Artistas Unidos de Occidente. (357)

Cuando todo parecía marchar sobre ruedas, según Barocio explica, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) comenzó a boicotear la cinta, de tal manera que tuvieron que suspender la exhibición. (358)

Los deseos de estrellato se estrellaban en las puerilidades cotidianas. Lo creativo, cuasi heroico que rodeaba a la producción daba paso a los afanes que condicionaban la distribución, a los afanes que implicaban las ganancias, que convertían (y convierten) al cine, ante otra cosa, en un negocio, cuyo usufructo es menos vistoso, pero quizá más determinante que el de la hechura de las cintas.

El sueño se tambaleaba: no se podía realizar cine independientemente de las fuerzas del centro, especialmente si se carecía de fuerza económica. Quedaba abierta, no obstante, la posibilidad de hacerlo incorporándose al sindicato, para lo cual - ya se estaba trabajando, con la pretensión de que, una vez dentro

de éste, se mantuviese al máximo la autonomía. Esta fué la meta a alcanzar entonces, y pronto empezaron a empantanarse en la política sindical.

El primer problema claro fue la toma de la decisión - respecto a cual de los dos sindicatos existentes debían incorporarse: Al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) o al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

La decisión primeramente se volcó a favor del STIC, - por la razón de que este amparaba los corto-metrajés, que era - lo más factible de realizar. El Sindicato de la Producción implicaba la realización exclusiva de cintas de largo-metraje, pero no ayudaba económicamente a la realización de ellas. No obstante la visita que realizaron a Guadalajara Jorge Negrete y Cantiflas, como representante del sindicato, deslumbró a algunos miembros. (359)

En Guadalajara existía desde mucho tiempo atrás la sección número 21 del STIC; tanto tiempo atrás, que el día lo de febrero de 1945 habían celebrado el vigésimo aniversario de su fundación, para lo cual invitaron a una fiesta. (360) Esta sección correspondía a los exhibidores, formando la "Unión de Empleados y Trabajadores de Cines de Guadalajara." (361)

Este grupo debía tener fuerza, a juzgar por el debate que pocos años atrás se había ocasionado, decidiéndose a su favor: El 18 de noviembre de 1942 el Lic. Pablo Ascencio Rosales, presidente de la Junta de Conciliación y Arbitraje, enviaba una carta al Jefe del Departamento del Trabajo, adjuntando documentación relativa a la solicitud de Registro del Sindicato Unión Ja-

lisciense de Trabajadores de Estudios Cinematográficos que procuraba Arturo Chacel (362) El 26 de noviembre del mismo año, - José Ramón Hidalgo, representante de la Federación de Trabajadores de Jalisco, enviaba un documento al gobernador Silvano Barba González haciendo suya la petición de los compañeros de la - sección 21 del STIC para que no aceptara dicha petición. (363) El 23 de noviembre la carta era del Comité Nacional del STIC, - con Salvador Carrillo como Secretario General (364) y el 24 de noviembre el gobernante recibía un telegrama en el mismo sentido, de Fidel Velázquez, de la CTM, con el argumento de que ya - existía, a nivel federal, un sindicato de esos empleados. (365) El 26 de noviembre se adhirieron a la sección 21 los compañeros del Sindicato de Tramoyistas, Electricistas, Utileros y Similares, formando la subsección número 1. (366) Toda esta situación nos retrata la manera en la que el STIC había controlado a los - grupos afines al gremio, y la manera en que contaba con fuerza - evidente.

Tomada la decisión de incorporarse al STIC tocaba pelear, en México, por el respeto a su autonomía. Ellos pretendían que ocuparan la directiva Jesús Barocio, Jesús Martín del Campo, Antonio Garay y Alfonso Sayavedra, pero el Sindicato pretendía que ésta estuviera formada por miembros de la sección 21, de larga historia en la localidad. Luego de una visita a la capital, en donde realizaron una casi huelga de hambre (no tanto - intencional, como por falta de dinero para pagar los alimentos), tuvieron que regresar a Guadalajara sin haber logrado su propósito, pues el STIC, además de no aceptar sus requerimientos, - maliciaba que ellos podían pasarse al grupo rival, o seal al -

STPC. (367)

Entonces, efectivamente, ésto pudo suceder. Alfonso - Sayavedra encabezaba al grupo que quería asociarse al Sindicato de la Producción, y a instancia suya se hizo una sección, la número cuatro, de este organismo en Guadalajara. Barocio y su grupo fueron entonces nuevamente a México, al STIC, donde finalmente fueron escuchados y se les ofreció la directiva, formando la sección 49, (368) y afiliándose a la Federación de Trabajadores de Jalisco (FTJ), dirigida por Heliodoro Hernández Loza y filial en Jalisco de la CTM.

El sindicalismo ofrecía la ventaja de un camino fluido, de posibilidades de exhibición y distribución. No eran las prestaciones al trabajador lo atrayente, éstas ni siquiera existían, y la composición de la empresa hacía que fueran sus propios dueños quienes fomentaran la sindicalización en aras de la más elemental libertad del trabajo del cinematógrafo. (369)

Artistas Unidos de Occidente nació en un momento en el cual el sindicalismo era ya, claramente, una forma de abrirse paso y de limitar el acceso al mundo del cine. No solamente empezó a trabajar aislado de su influencia, sino también sin nexos con el Banco Cinematográfico, lo que hubiera podido ayudar con parte de los gastos. De cualquier manera, indica Barocio a ellos lo que les interesaba era demostrar a México que aquí sí podían hacerse cosas, aún sin contar con recursos económicos (370). Y lo lograron: subsanados los problemas y salvados los escollos llegó el gran día de la exhibición de Madres heroicas. La propaganda recalcaba el hecho de que se trataba de una producción local.

El jueves 20 de junio de 1946 se anunciaba, para el do-



mingo próximo el programa del Cine Variedades. En él, Madres heróicas compartía un trocito de lugar, con la propaganda de Eugenia de Montijo, anunciada con todo y fotografía, y ¡Marido a precio fijo! En un rincón de esta propaganda decía que "también se exhibirá la primera gran película totalmente filmada en Guadalajara, con artistas tapatíos: Madres heróicas." (371)

Así, por tres pesos la luneta, dos el balcón de primera o uno el de segunda (372) los tapatíos pudieron ver en la pantalla del Cine Variedades (373) una filmación local, el día domingo, lunes, martes y miércoles, con la salvedad de que únicamente podían hacerlo en la función de las 8.10 P.M.

Este hecho pasó sin mención en la prensa. Las noticias de la sección de cinematografía seguían girando en torno a las veleidades de las estrellas de Hollywood y, ocasionalmente, a las de la industria del Distrito Federal.

En cuanto al público, la opinión parece haber sido variable: frente a chiflizas de un público, que básicamente protestaba por lo deficiente del montaje y lo mediocre de la actuación (374), estuvieron presentes las alabanzas y los estímulos. (375)

Sea como fuere, la película se exhibió en Guadalajara, y en muchas poblaciones del estado, en donde, personalmente, Jesús Barocio gestionaba su presentación. (376)

Todo ello debió redituarse en una sensación de triunfo y de posibilidades: Antonio Garay explicaba con orgullo la reacción de sus amigos capitalinos, que de la risa y el escepticismo, pasaron a la sorpresa, al ver una producción que sí podía exhibirse.- De cualquier manera, los más avezados, o los mejor colocados no se dejaron deslumbrar. Roberto Cañedo recuerda que el proyecto -

era "dudoso", "utópico", y que hubiera sido torpe dejar la ciudad de México en aras de un proyecto que aún no sonaba maduro. (377)

Otro intento cinematográfico de la Compañía lo fue la cinta titulada Bajo el cielo de Chapala, basado en un argumento de Jesús Barocio que primeramente se llamaba Fiesta en el lago. (378)

La cinta tenía características costumbristas bien definidas, y en este sentido aprovechaba las escenas de la procesión del 3 de mayo, día de la Santa Cruz, frecuente en la zona del lago, incorporada a una trama de muerte e intrigas de una vida que giraba en torno al trabajo y al amor, como evidencia la canción del doctor Luis Noyola N., titulada Cielo de Chapala y que complementaba el argumento. (379)

La historia se situaba en dos tiempos: la noche del 2 de mayo de 1926 víspera de la procesión de la Santa Cruz, un aullido canino anunciaba la desgracia que al día siguiente enfrentaban los pescadores en el cadáver de una mujer, recogido entre los peces de las redes, que en esa ocasión pesaban en exceso. La escena se completaba con la del encuentro de un pequeño niño, Pedrito, que reconocía en la difunta a su madre. Paralelamente, como contrapunto, un hombre, don Marcial, herido en la mano, pedía a su pequeña hija, Martita, que le curara la herida, supuestamente producida por una mordida de perro. La vinculación amistosa que pronto se establecía entre los dos niños, contrastaba claramente con las sospechosas circunstancias que rodeaban a don Marcial, y muy en especial a su sirvienta Chona. El segundo tiempo de la película se desarrollaba muchos años después, siendo ya jóvenes Pedro y Marta, vinculados amorosamente. Don Marcial, envejecido y suavi

zado por los años protegía a Chona y a su hijo Nabor quienes, - por su maldad, y por la intención de desposar a Marta, desataban el nudo del secreto del asesinato de la madre de Pedro, y en consecuencia las intrigas y venganzas en las que no podía faltar la bo da arreglada y aborrecida por Marta que se veía obligada a abandonar a su amado para aceptar al borracho y villano Nabor. La cinta no quedaba ayuna del necesario y emocionante pleito a machete y del añorado final feliz, por medio de una carta de don Marcial que explicaba una historia de drama, aclaraba los malentendidos, - se perdonaban las faltas y se abría el futuro para el amor, mientras se cerraba para los malvados. (380)

El actor principal de la cinta era Antonio Pérez Guillén, a quien las inquietudes artísticas despertadas a raíz de su actuación en obras de teatro de la parroquia de San Martín y de la actuación en radionovelas en su nativa Guadalajara, le habían empujado a probar fortuna en México, actuando como extra con Joaquín Pardavé en algunas de sus películas como en Los hijos de don Venancio y Cuando los hijos se van. (381)

Aprovechando la situación de auge del cine nacional, Pérez Guillén estaba en proceso de colocarse en la cinematografía - capitalina, al lado de su coterráneo Roberto Cañedo, cuando recibió la invitación para incorporarse a Guadalajara Films, con la - información de que esa, la primera película rodada en la ciudad, - con capitales locales, iniciaría la industria tapatía. El sopesó el ofrecimiento, porque deseaba protagonizar, pero los rumores en torno a ciertos aspectos oscuros de la Compañía que se mencionaban como fraudulentos, además de que la oportunidad que se le ofrecía no era de primera línea, le hicieron decidir regresar a la gran -

ciudad. Su decisión también fue tomada con base en los avances y retrocesos que sufría el cine de la capital, ya que esa era - una época de contradicciones, en las que al auge producido por la guerra se enfrentaba el problema de la escasez de material. - En uno de esos momentos de retroceso fue que acarició la idea de volver a su solar nativo. (382)

Con la Compañía Artistas Unidos de Occidente, Antonio - Pérez Guillén tuvo oportunidad de protagonizar Bajo el cielo de Chapala, su compañera en este filme fue María Luisa Robledo. Su dedicación a la filmación fue de tiempo completo, y recibió por ello un salario semanal que fluctuaba entre los 100 y los 200 pe-  
sos. (383)

Corría ya el año de 1948 cuando se rodó Bajo el cielo de Chapala, en "... un hermoso pueblo llamado Jocotepec. Construido en la falda de un ~~cerro~~ (tachado en el original) elevado cerro que los habitantes del poblado llaman el cerro de la 'Cruz" (384) y el Chante. "...lugar de pescadores bañado por las suaves brizas (sic) del lago. En-todo (tachado en el original) lo largo de la (ta-  
chado en el original) su playa se ven grandes redes sostenidas por largos (tachado en el original) místicos palos clavados en la arena, en donde han-sido (tachado en el original) son colocadas para secarlas al sol o remendar algunas roturas originales por las faenas del día anterior." (385)

Todas las escenas fueron filmadas en exteriores, buscando los paisajes en que las nubes permitieran el claroscuro necesario para una cinta en blanco y negro, en que la silueta se recortara - en forma precisa (386) de acuerdo a la muy en boga estética del In dio Fernández.

En este momento la euforia por hacer cine en Guadalajara debía estar alta, ya que "... el cine se hacía con ganas, aunque no hubiera dinero se hacía con ganas, todo el que participaba aportaba lo más que se podía para intervenir en la oportunidad que se nos brindaba dentro de la película." (387) De acuerdo a lo anterior cada quien se conseguía el atuendo necesario, por otra parte no demasiado difícil de obtener y todos ayudaban en la tramoya, componiendo un staff improvisado. (388)

Para hacer este filme se tardaron varios meses, ya que sólo se trabajaba las excepcionales veces en que contaban con recursos económicos. Lograron filmar tres rollos, pero al final de cuentas la cinta quedó inconclusa, porque pensaron que sería más económico aprovechar el material de Madres heroicas, haciendo una segunda versión de ella. (389)

Como ya se dijo, la película Madres heroicas era de muy corta duración. La dificultad para proyectar una cinta tan breve motivó a los socios de la Compañía a filmar una segunda parte, que sumada a la primera, diera una película más adaptable a las necesidades de exhibición. Era ya el año de 1948. (390)

En esta segunda parte de Madres heroicas, Jesús Barocio, escritor del argumento, quiso apoyar la campaña de alfabetización que realizaba el gobierno de Miguel Alemán. La trama narraba aspectos de una escuela de pueblo, y el enfrentamiento de un muchacho con el cacique del lugar. La historia tomaba visos violentos, cuando en una ocasión el cacique quería sacar a la maestra de la escuela, que era defendida por un niño, contra el cual arremetía a golpes. La original Madres heroicas se incrustaba como una narración de algo ocurrido años atrás. (391) La similitud entre esta cinta y Río -

Escondido de Emilio Fernández, es evidente.

Esta película se filmó en Tenamaxtlán y Tetlán, lugares en donde los habitantes mostraban tanto entusiasmo con los cineastas que les ofrecían gratuitamente casa y comida. El último día de la filmación se les organizó una fiesta en la que todo el pueblo participó, y en la que los miembros de la Compañía correspondieron realizando sus labores propias de actuación. (392)

Para la filmación de esta cinta contaron ya con más equipo, heredado de la Compañía Guadalajara Films. Equipo que con Valtierra pasó a la Elaboradora de Películas Atoyac, de donde fue recibida por Artistas Unidos de Occidente. (393) Este equipo no contaba con la posibilidad de grabar sonido simultáneo, sino que era necesario hacer el doblaje con posterioridad. Esto ya no pudo realizarse, en parte porque Antonio Garay desapareció sorpresivamente, en apariencia para sumarse como filmador a la campaña de Henríquez. (394) El papel de Garay en esta Compañía parece haber sido fundamental. Si ya su abandono era sintomática de la crisis, la precipitó mucho más.

La película quedó inconclusa. Faltaron unas pocas escenas que debían haberse rodado en Tetlán, para considerarse terminada.

Simultáneamente a la segunda parte de Madres heroicas, la empresa filmaba la construcción de la presa de Colimilla, (395) por encargo del ingeniero Rojas para la Compañía Hidroeléctrica de Chapala. Este trabajo les redituaba un buen dinero, a razón de ocho pesos por pie y aproximadamente 1000 pies cada quince días, les daba una cantidad aproximada de \$10,000.00 quincenales, con los que podían costearse la filmación de películas y pagar al personal. (396)

Otra película realizada por la Compañía fue la de una pro

cesión de la virgen de Zapopan, en dos rollos, filme que respondía muy claramente al interés documental que más tarde habría de ser el predominante, asociado a la labor del Noticiero Occidental.

Durante todo este tiempo, el grupo que deseaba hacer cine seguía siendo el mismo; la clase media que deseaba incrementar el desarrollo local. Los esfuerzos y los logros no lo fueron de los grandes capitales tapatíos, aunque la promesa de su ayuda estaba presente, siempre condicionada a los resultados visibles de un proyecto con pocas condiciones reales para su éxito. El ofrecimiento de Ladrón de Guevara (397) giraba en torno al de terrenos para construir estudios, que se encontraban por la carretera de Tequila (398). El de Javier de Quevedo era pecuniario. Ambos pretendían participación en los logros, previa demostración de la eficiencia mediante la terminación de las cintas, lo cual no pudo lograrse, pues al acabar la construcción de la presa de Colimilla y por lo tanto de su filmación, se cerraron los ingresos a Artistas Unidos de Occi--dente. (399)

Para Barocio la idea de la Compañía era promover el inte--rés de los capitalistas activos de México Distrito Federal, en los intentos cinematográficos tapatíos, mediante la demostración de que sí había capacidad. (400) Se pretendía hacer un Hollywood tapatío, aprovechando el clima, el paisaje y los elementos naturales. Según ésto, la ganancia inmediata no era esencial, porque lo que se buscaba era la inversión de los dineros capitalinos en el cine del --Occidente. Sin embargo, sólo se obtuvo un rotundo fracaso, pues la metrópoli nunca secundó la idea, lo cual, por otra parte, era evidente, desde el momento en que la difusión en la ciudad de Méxi--co fue sumamente escasa, por no decir nula. (401)

Los problemas que surgieron entre los miembros de la -  
Compañía no fueron claros. Si acaso lo fueron de orden económi-  
co, ésto no fue evidente (402) aunque sí lo era que eran tiempos  
difíciles para la cinematografía nacional, y más aún para dar co-  
mienzo a una industria local. Los accionistas se "descuadraron",  
perdieron la confianza entre ellos y la sociedad terminó por "ven-  
tajas, envidias, de todos contra todos." (403)

Los socios que permanecieron hasta el final fueron Anto-  
nio Pérez Guillén, Jesús Barocio y José Guadalupe Mendoza (404), -  
y ya la década de los cincuenta estaba en marcha, con la desespe-  
ranza que caracterizó a los intentos de cine local, eco de la exis-  
tente en el cine nacional.

Ante este colapso, y con la necesidad de aprovechar los  
conocimientos que se habían adquirido, los integrantes de Artistas  
Unidos de Occidente dirigieron sus energías a la elaboración de no-  
ticiarios. Primeramente fue el Noticiario Occidental, del que era  
gerente general Jesús Barocio Olmedo y camarógrafo José Guadalupe  
Mendoza, y que mantenía su liga con Artistas Unidos de Occidente -  
al grado de utilizar todavía su sello: un árbol bordeado de dos -  
leones con una bandera que nombraba a la Compañía (405).

Más tarde llegaron de México los Noticieros CLASA y Mexi-  
cano, y se formó el Noticiero CLASA de Occidente, que el 18 de -  
abril de 1961 se citaría en el Registro Público de la Propiedad y  
el Comercio como Provincia en Marcha S. de R. L. (406), cuyo obje-  
to social sería: "La producción de noticieros, cortos y documenta-  
les cinematográficos para cine y televisión", y cuyo capital so-  
cial ascendería a \$30,000.00 (407). José Guadalupe Mendoza conti-  
nuó prestando sus servicios para este Noticiero, por lo menos has



ta 1979. (408)

Barocio realizó por su cuenta, la elaboración de documentales para el gobierno (409) y Pérez Guillén encontró una labor - afín a sus inquietudes en la televisión, en la hechura de noticieros o anuncios para ese medio: perdió su oportunidad de ser estrella, y dice: "...no quise regresar a México como fracasado... fue un gran equívoco el haberme venido a Guadalajara a tratar de hacer cine..." (410)

El fracaso de Artistas Unidos de Occidente fue contemporáneo al de otra compañía: la Elaboradora de Películas Atoyac. Ambas medían el tamaño de un deseo, y éste medía el de una posibilidad... La confianza quedó maltrecha. No la de que Jalisco podría ser un buen centro cinematográfico, sino aquella fe nutrida, en gran medida, de la poca conciencia de las dificultades. Así: "Si se hubiera formalizado la cosa de la industria en Guadalajara hubiera sido, pues un auge muy bueno porque hay personas de mucho - talento... inclusive hay dinero, los capitales son renuentes, conservadores, pero una vez entrando en confianza con ellos, viendo la cosa seria, los grandes capitalistas, los grandes hombres de - negocios, gente con mucho dinero y con muchas perspectivas para - los negocios..." (411)

Es claro, por otra parte, que el deseo de iniciar una industria cinematográfica tapatía que pudiera descentralizar la que florecía en el Distrito Federal entraba en contradicción con la - que prevalecía en la política económica del país, encarrerada en un auge industrial que requería de una centralización en la infraestructura económica. El país crecía, pero, al menos en lo que - respecta al cine, este crecimiento debía condicionarse al del mer

cado, o sea, al de la exhibición, de una exhibición cada vez más determinada por una maquinaria que se regulaba también en el Distrito Federal.

Otro aspecto fundamental en la comprensión de este proceso fue la exhibición que en Jalisco, vista a grosso modo, muestra un proceso de centralización evidente, que se acelera con claridad en los años en los que, por el otro lado, se intentaba - crear una industria local. Esto nos muestra un proceso ambivalente y contradictorio, más acorde a los reales de la historia que a los lineales que quisiera ver la fantasía.

De una clara autonomía de las primeras salas de cine, éstas fueron concentrándose en dos grandes circuitos: el Montes y - el Zelayarán. El 20 de diciembre de 1945, El Informador daba la noticia de que, por primera vez en la historia del cine en Jalisco, los empresarios de la rama en el Estado se habían unificado - para apoyarse mutuamente, incluso aquellos que actuaban en forma ambulante. Los representantes de 45 salas de exhibición formarían en adelante el Circuito de Occidente, S.A., y su director - sería José H. Montes (412) quien enviaba a Eduardo Chávez García a la Asociación Nacional de Empresarios de Cine para orientar en cuanto a las ventajas de la unificación. (413) Esta Unión de Exhibidores contaba con el respaldo de la Cámara de Comercio de - Guadalajara, como se desprende del agradecimiento que hacen a ésta por la deferencia de haber prestado su salón de sesiones para las asambleas realizadas. (414)

Posteriormente los circuitos Montes y Zelayarán fueron absorbidos por el grupo de Jenkins.

Miguel Contreras Torres desplegó un anuncio en los periódicos

cos Excelsior y en El Universal, el 7 de febrero de 1951, en el cual daba una lista de aquellas salas que controlaba el monopolio de Jenkins. En Guadalajara mencionaba al cine Variedades, - Allende, Reforma, Park, Roxy, Edén, Orfeón y Lux. (415) Los que tenían un cupo para 20,834 butacas. En la lista de Portas de los cines de Guadalajara, vemos que los dueños nominales de la mayoría de las salas eran la Compañía Cinematográfica Jalisciense, Montes y Espinoza, Cines de Puebla y Ultra Cinematográfica Mexicana, S.A. (416) lo que daba al grupo del monopolio de Jenkins el control absoluto de la exhibición.

Esta tendencia a la unificación es significativa de una actitud: aquella que aplaude el desarrollo nacional aunque implique la supeditación local, y que está frente a la que pretende el incremento de la provincia, en y para la provincia, en la creación de industrias propias para el propio avance. Mientras una de estas posturas marchaba cada vez más fluidamente, la otra tropezaba en cada obstáculo y en cada uno de sus proyectos: Como Artistas Unidos de Occidente, también la Elaboradora de Películas Atoyac implicaría dos gritos: uno de alarde, y uno de lamento.

#### d) COOPERATIVA ELABORADORA DE PELICULAS ATOYAC

Poco después de la creación de la Compañía Artistas Unidos de Occidente, pero contemporánea a ella, se formó la Cooperativa Elaboradora de Películas Atoyac, aproximadamente entre los años de 1946 a 1948. (417) Esta era también una hija de la Guadalajara Films, a través de la persona de Manuel Sánchez Valtierra, mientras que el enlace de la Artistas Unidos de Occidente con el tronco común lo era Antonio Garay Gudiño.

Cada una de estas compañías tenía independencia total de

la otra, (aunque se habían nutrido de la misma fuente), y sus sistemas eran también diferentes. Mientras Artistas Unidos de Occidente se mantenía como una empresa privada, la Elaboradora de Películas Atoyac conservaba vigente la idea de Manuel Sánchez Valtierra respecto a las cooperativas.

Esto venía a representar, por otra parte, un retrato de las dos opciones de organización primordiales que se habían dado entre el cardenismo y el avila-camachismo, la una como herencia del auge de las cooperativas, la otra como representación de la concepción de libre empresa que regía en el país. Retrataba también las dos opciones a las que podía tender una clase social sin suficientes recursos como para darle a su intento el vuelo de una empresa capitalista de gran envergadura.

Las relaciones entre ambas compañías fueron siempre cordiales y el espíritu de competencia estaba ausente, porque, al contar cada una de ellas con sus propios medios, consideraba no afectar a la otra: las bondades de Guadalajara y el momento de estos intentos de creación cinematográfica se consideraban tales que no cabía suponer que no alcanzaran sus beneficios para los dos grupos.

Sánchez Valtierra volvió a procurar en esta compañía el sistema cooperativista de venta de acciones, cada una de las cuales costaba \$100.00 (418) Los socios podían considerarse tales, con voz y voto en la asamblea, mediante la posesión de un título de acción, lo que implicaba el privilegio de participar en los beneficios. La vieja idea de Valtierra de conjurar los riesgos del descontento convirtiendo en dueños a los participantes, se plasmaba una vez más. Y la venta de acciones fue profusa, básicamente

camente entre personas de pocos recursos económicos. (419)

La proverbial capacidad de relacionarse de Manuel Sánchez Valtierra le facilitó el conocimiento de Juan Romero Kayam, profesor de inglés muy relacionado con los poseedores de capitales tapatíos. Su devoción religiosa fue, al menos teóricamente, la clave que lo disparó a participar en la Sociedad, cuando conoció el documental que se había filmado en enero de 1946 de la celebración de la procesión de la Virgen de Zapopan. A éste se agregaba la información de una cinta promocional que mostraba las bellezas del estado de Jalisco y auguraba un brillante futuro para la recién implantada industria cinematográfica, a través de la Elaboradora de Películas Anáhuac. (420)

Ante estos estímulos, la ferviente devoción de Romero Kayam se puso al servicio del cine y entró al proyecto, con una aportación económica y otra más significativa, la de sus relaciones sociales. Los contactos procurados por él incorporaron a la empresa a personalidades locales como Luis Aranguren, de la Aceitera La Gloria, Luis Solórzano del ramo de ferretería, Ignacio Jacobo, que había sido rector de la Universidad y contaba con un amplio prestigio intelectual en la ciudad, y otros más. (421)

Estas personalidades aportaron dinero, y casi nulo entusiasmo e interés. Este era, en cambio, desbordado por los socios modestos, que sí asistían a las asambleas, y por el grupo de miembros participantes en el proyecto. Se jugaban en este proyecto dos expectativas aparentemente contradictorias: la del capital que reinvertía, y la de los sectores medios que luchaban por su ascenso en las promesas que para ello ofrecía el cinematógrafo.

A cambio de esto, Romero Kayam, influyó en el nombre de

la Compañía, que de ser la ya conocida Anáhuac, con la que Valtierra había caminado tanto, se convirtió en Elaboradora de Películas Atoyac, por la razón emocional de que Romero tenía lazos familiares en esa población del estado de Jalisco (422), y seguramente la no tan afectiva de separar la nueva empresa de aquellos aspectos formales que la imbricaran en el fracaso de la Guadalajara Films, estrechamente relacionada con la Anáhuac.

La influencia de Romero Kayam también se dejó sentir en las expectativas respecto al tipo de películas que debían rodarse: debía ser un cine blanco, que le permitiera cumplir con su conciencia católica. (423) Este aspecto habría de ser determinante en los intentos posteriores de la cinematografía jalisciense, evidentemente como síntoma de la similar situación: la conciencia en la fuerza ideológica del cine y la inconformidad con el mensaje que éste transmitía, poco acorde con el espíritu católico muy presente aún en la provincia tapatía.

Otros socios importantes fueron los invitados por el doctor José Trinidad Noyola, ligados a la Cooperativa de Autotransporte de Chapala: su hermano Francisco Noyola, Leonardo Lara Leal y José María Hernández Gutiérrez. (429) José Trinidad Noyola, socio de la Cooperativa, tenía ya tradición artística, en pequeños papeles de la cinematografía capitalina. Locutor de radiodifusión, había pretendido encauzar sus inquietudes artísticas hacia el cine, cuando la compañía Guadalajara Films lanzara su convocatoria para ese fin. Su participación entonces se había frustrado al tener problemas con Valtierra, que lo había despedido de la empresa siendo aún muy joven. Por esa razón Noyola quedó sumamente sorprendido cuando un día, al encontrar casualmente a su antiguo patrón, és

te lo invitara a participar en la Elaboradora de Películas Atoyac. Noyola aceptó, con una clara reserva emocional, ya que cuando "el desprecio se le hace a un niño, sigue viviendo en el hombre." (425) Ello nos habla ya de un momento en el cual, junto al entusiasmo - virgen por hacer cine, se engarzaba el rencor viejo, oriundo de - trayectorias ya remotas.

Noyola y los socios que habían entrado por su intervención, tenían la posibilidad de participar en el Consejo de Administración, compuesto de presidente, secretario, tesorero, vocales y comisario de vigilancia. (426) Los miembros pertenecientes a la alta clase - social carecían del tiempo y del interés para intentarlo. Los miembros más modestos, que habían comprado su acción sin un claro interés en el control de la Compañía carecían de la preparación en este tipo de tejemanajes. Esto daba a José Trinidad Noyola y su grupo - un alto nivel de influencia en la administración de la empresa. Ma nuel Sánchez Valtierra participaba con el carácter de técnico y de dueño del equipo.

Juan Romero Kayam fungía como presidente del Consejo, (427) pero cuando el grupo de Noyola desató con claridad una serie de intrigas contra la figura de Manuel Sánchez Valtierra, por sus supuestos manejos en los aspectos económicos, su opción de trabajar para la religión dejó de tener sentido y no pudo hacer otra cosa que dejar de lado su participación. Su inicial papel de conciliador desembocó en uno claro de marginación, y dejó la empresa. (428)

El equipo cinematográfico con el que contaba la Elaboradora era el mismo que había pertenecido a Guadalajara Films. La influencia de Valtierra en la empresa seguía siendo basada en ese mismo vehículo. (429) Con las mismas carencias que antaño, este equi-

po, ahora más viejo se había enriquecido con más micrófonos, un mezclador, cabezas de regrabación, etc. El equipo de laboratorio seguía siendo el mismo. La personalidad de Valtierra también: su fuerza basada en esos instrumentos, su fe en la cooperativa, su sentido familiar que le hacía incorporar activamente a su hijo Manuel en la filmación, y su insistencia en mantenerse alejado de la ciudad de México.

La intención de independencia respecto al Distrito Federal era rotunda. Ni se pidió ayuda al Banco Cinematográfico, ni se notificó a los sindicatos la existencia de trabajadores ajenos a ellos. Esta autonomía se consideraba la gran fuerza de los intentos locales. Y podía serlo, así como también su gran debilidad.

Mientras tanto, la situación en el Distrito Federal era cada vez más difícil para los aspirantes a director y para los empresarios, y la tentación de trabajar fuera de las trabas que implicaba la industria y los sindicatos de la ciudad era cada vez más grande.

Trinidad Noyola recuerda que Benito Alazraki fue a Guadalajara a conocer la Compañía. Por su parte Alazraki recuerda (430) cuando hacia el año 1949 él carecía de opciones para incorporarse al gremio de los directores cinematográficos (431), a causa de las limitaciones impuestas por el STPC y cuando Gabriel Alarcón, de la "Cadena de Oro", se interesaba por información acerca de la industria tapatía, por la evidente razón de que quizá, fuera de sindicato, se abarataran los costos. (432) Gabriel Alarcón, en cambio, insiste en que no recuerda nada. (433)

Acicateado por estos dos intereses Benito Alazraki fue a Guadalajara, en donde tuvo oportunidad de ver un trozo de filma---



ción del interior de la catedral. Y el asombro todavía está presente cuando se pregunta cómo el hijo de aquel señor (evidentemente Valtierra chico), pudo tomar, con una Mitchel y sin equipo electrónico, una atmósfera tan precisa, y obtener una calidad de revelado que preservaba los matices de la penumbra del interior del templo. (434) La calidad que se entreveía de las cintas logradas se convertía en un estímulo más para informarse de las pretensiones tapatías.

Sin embargo, ni Alarcón ni Alazraki prosiguieron adelante en su inquietud, ya que ciertos antecedentes escabrosos de Valtierra hacían pensar que el proyecto era una locura irrealizable. (435) Por otra parte, es evidente que haber fomentado un intento de esa índole, podría haber representado serios enfrentamientos con los sindicatos y con la industria ya establecida.

En el año de 1947, comenzó la filmación de una película, El sombrero del amo. A pesar de lo reducido de los dineros, que impedía la sistemática producción de la película, haciendo que sólo lo filmaran en ocasiones propicias (436), se alcanzaron a rodar ocho rollos de cinta, dando un total de cuarenta minutos de filmación, una vez editada. (437)

La Cooperativa tenía sus estudios: se trataba de una amplia casona provinciana en San Pedro Tlaquepaque que, incluso, - contaba con una huerta, y que por aquellos tiempos se podía rentar con sólo \$350.00 mensuales. (438) Muchas escenas se rodaron allí. Otras fueron filmadas en exteriores: en el Lienzo Charro del Parque Agua Azul y en el campo, por la carretera a Chapala, cerca de Cajititlan.

En los estudios, aprovechaban el patio de la casa, en -

el que ponían bambalinas y la huerta adjunta. (439) Para movilizar se, cuando era necesario rodar exteriores, utilizaban camiones alquilados o prestados por los socios de la Cooperativa de Auto Transporte de Chapala, que lo eran también de la Elaboradora. (440)

Como los actores tenían trabajos diversos, y su tiempo ocupado, cuando se requería filmar en interiores, esto se hacía durante la noche. Se trabajaba, aproximadamente de las 7 a las 10 de la noche. Los fines de semana se aprovechaban para filmar en los exteriores. (441)

Los actores principales eran Crescencio Alexandre (la figura principal), Elisa Palafox de Jacobo (su madre) y Guillermo de la Mora (el consejero del muchacho).

Para conseguir a los actores, se habían seguido formas diversas. A Crescencio Alexandre lo encontró un maestro de inglés - Juan Romero Kayam, que, ante la negativa del muchacho a aceptar, y su falta de interés, habló personalmente con sus padres para que éstos interpusieran su influencia y lo convencieran, lo cual lograron. Le ofrecieron pagarle con acciones: al finalizar la película debían tocarle unos \$25,000.00, mismos que nunca recibió. (442)

A Elisa Palafox de Jacobo la contactó también un profesor de inglés, posiblemente el mismo Romero Kayam, a partir de informes recibidos en la Asociación Cristiana Femenina, en donde ella, frecuentemente organizaba pastorelas. Su gusto por las actividades artísticas era tan grande, que pidió permiso a su marido, (443) Ignacio Jacobo, compró su acción de \$100.00 y entró al proyecto. (444) Elisa Palafox había participado en las inquietudes de esta índole - desde tiempo atrás. (445)

El argumento de Valtierra, trataba de las aventuras de una

rica familia de hacendados, que había enviado al hijo (Crescencio Alexandre) a la capital, en donde se había lanzado a la "mala vida" (juergas, alcohol, cabarets, etc.) En la ciudad, en una ocasión, un borracho (Guillermo de la Mora) le explicaba su vida, para que ejemplarizándose él mismo, observara lo negativo de su actitud. Cuando el padre caía gravemente enfermo, su madre iba a buscarlo. El muchacho alcanzaba a verlo vivo solamente el tiempo justo para que le entregara un sombrero. Varias aventuras sucedían mientras se buscaba el plano de un tesoro que existía en la hacienda, y cuyo secreto se había llevado el amo a la tumba. Finalmente, y como era de esperarse, resultaba que éste se encontraba escondido en el sombrero, lo que descubría el heredero mientras estaba en prisión. (446)

Este argumento se prestaba para incorporar escenas muy jaliscienses de charrería, y algunas muy dramáticas, dando la variedad que se requería para una cinta comercial. Su temática cabía perfectamente dentro de la tradicional del cine nacional; de plantear una dicotomía, a nivel maniqueo, entre la ciudad, representante de todos los vicios y la provincia, conservadora de la virtud vernácula y de la protectora función de la hacienda. Cabía también dentro de la ya tradicional imitación que el incipiente cine jalisciense hacía del que se rodaba en México, en una clara delcaración de que sus intenciones de autonomía legal y económica no lo eran tanto en cuanto a ideología.

La película nunca pudo terminarse. Aquellos que participaron en ella, sin haberse involucrado demasiado en la organización de la compañía, no entendieron nunca la razón del desenlace. Supieron tan sólo que cuando una noche llegaron a filmar a Tlaquepaque,-

tal y como se había convenido, se encontraron la casona abandonada y todo el local vacío, regresando a Guadalajara sin haber filmado y sin saber lo que había sucedido. (447) Sin embargo, las cosas - debían presentarse turbias desde tiempo atrás, pues el ingeniero - Roberto Pardiñas recuerda que, días antes de la huída fue necesari- - o contratar veladores armados para custodiar el local, pues se - temía que algún inconforme pudiese tratar de sustraer la maquinaria. (448)

El filme quedó inconcluso, pero Crescenio Alexandre supo - que alguien llevaba la trocería a los pueblos, y cobraba por su ex- hibición. (449) Actualmente ésta se encuentra perdida.

Las dificultades fueron internas, resultando una división que tenía de un lado a los Valtierra y por el otro era encabezado - por Noyola. Este explicaba a los accionistas que debían pretender tener noción exacta de lo que ocurría en el aspecto económico, para evitar caer en un fraude, según él, ya muy evidente. (450)

Los socios no quisieron pagar más y la crisis sólo necesi- - tó un momento coyuntural para desatarse. Este lo fue un accidente de automóvil del hijo de Sánchez Valtierra, que lo obligó a ausen- - tarse de la ciudad. Fue entonces cuando el grupo disidente cerró - la casa impidiendo que se sacara algo de ella, mientras no se rindie- - ran cuentas de los dineros. Valtierra no regresó, dando con ello - más vuelo a las versiones que lo implicaban en malos manejos. (451)

El viejo equipo de Valtierra quedó en manos de Noyola, León Lara Leal y José María Hernández Gutiérrez. (452) Primeramente lo encerraron en un corralón por la calle de Catalán (453), y luego lo ofrecieron a la Compañía Artistas Unidos de Occidente, para permitir- - se, a cambio la posibilidad de seguir trabajando en el cine. Esta -

empresa los recibió, y la Bell and Howell fue nuevamente utilizada, en las últimas escenas de Bajo el cielo de Chapala y la segunda parte de Madres heroicas. (454)

Para Jesús Barocio esta compañía se había formado con el exclusivo fin de "fraudear" (455) a la gente. Su fracaso fue usufructuado por la empresa paralela. Su existencia se vio definida entre dos situaciones contradictorias: producto de un entusiasmo cosechado a raíz de una clara vocación artística de la ciudad, no del todo desilusionada por el fracaso de Guadalajara Films, sembraba una duda más en el terreno abonado de la desconfianza.

Las dos opciones abiertas por la Compañía Guadalajara Films se cerraron nuevamente; en una empresa productora de noticieros y en otro fracaso. La herencia de Guadalajara Films, la ya célebre cámara Bell and Howell, sigue siendo utilizada por el noticiero "Provincia en Marcha." (456)

#### e) ULTIMOS SINTOMAS

De esta manera, por un tiempo se suspendieron los intentos de hacer una industria cinematográfica jalisciense. El Hollywood tapatío no había nacido, y la desolación era grande. Pero tal parece que, si ya no como empresa formal, el intento aún tenía otras posibilidades: una, que pretendía aprovechar, por quienes hacían del engaño un oficio, los beneficios del interés despertado, haciendo uso y abuso de la inquietud cinematográfica en su provecho. Otra, que habría de elevar la inquietud por hacer cine a rango universitario, convirtiéndole en una empresa erudita. Los tres intentos anteriores habían comenzado por las buenas y acabado por las malas, pero su importancia conllevó la conciencia de las ganancias que podían lograrse en una supuesta actividad de esta índole. En-

tonces, aparentemente, este tipo de negocio comenzó a proliferar. Esto llevó, incluso, a la necesidad de determinar, a nivel público una definición de los diferentes grupos, con un tono alarmista, medida de una evidente angustia, se anunciaba:

¡¡Alerta!!

Hay individuos que están sorprendiendo a los comerciantes diciendo que son de un noticiero tapatío, y cobran por adelantado la 'filmación' de escenas. No tienen nada que ver. El Noticiario Tapatío pertenece a la Cámara de la Industria Cinematográfica y es totalmente elaborado en México, D.F... (457)

Surgieron, así algunas "empresas cinematográficas" que, según los enterados, tenían sólo el claro fin de cometer fraude, lástima que dicho fin sólo fuera claro para los enterados.

El STIC se movió. Jesús Barocio, era delegado en Guadalajara y advirtió a los nuevos grupos de la imposibilidad de filmar sin haberse registrado dentro del Sindicato, pues sólo él otorgaba las licencias para hacerlo y los permisos para contratar personal, de la misma manera que controlaba las posibilidades de exhibición.

Con esa actitud Jesús Barocio retrataba una situación: - aquella que aludía a su aprendizaje de la imposibilidad de actuar fuera de las redes de México Distrito Federal: a Barocio, y a su grupo, (de la Compañía Artistas Unidos de Occidente), les había representado bastantes quebraderos de cabeza esa lección. Su conocimiento les había convertido en los usufructuadores de ese sistema, - del que ya conocían y manejaban las leyes.

No obstante las amenazas del STIC, alguna empresa siguió adelante, por la razón obvia de que a ellos no les interesaba ninguna de estas prerrogativas: ni de producir, ni distribuir, ni exhibir. Ante la inminente hechura del fraude, Barocio, en su carácter de delegado sindical, y por instrucciones de México, inser

tó un aviso en la prensa, dando aviso público de la situación. (458)

La empresa principal de esta corriente fue la Jalisco Productions, con carácter de sociedad anónima de interés público. La venta de acciones nunca llegó al mercado, pues antes de que tuvieran tiempo de ello, las presuntas actrices interpusieron una demanda, que ocasionó la intervención jurídica. (459)

Los socios se mantenían cuidadosamente anónimos, poniendo algunas cabezas visibles, que no parecían mover realmente los hilos de la situación. (460)

A pesar de la carencia de proyectos, cámaras y material de filmación, la Jalisco Productions realizó pruebas con los candidatos al codiciado puesto de actor. Las fotografías que se sacaban para dicho fin les costaban \$10.00 a los interesados, y eran, de hecho, un regalo a la Compañía, (461) que nunca devolvía los retratos.

A la sombra del sueño se cultivaban los fraudes, minando su integridad y desengañando cada vez más la ingenuidad del tapatío en esos aspectos.

Esta ingenuidad no era inocente, sino resultante de la fe en un contexto propicio: Es así clara la comprensión del por qué fueron los cuarenta los años heroicos de la cinematografía jalisciense: los de la gestación del sueño, el intento de realización y la imposibilidad del logro.

Pero el fracaso no aparejó la falta de esa fe que se nutría de veneros muy profundos. La opción, en los años cincuenta, pretendió un conjuro: el de la idea del cine como negocio fraudulento, mediante la conciencia de su valor y de la necesidad de estudios serios que avalaran la posibilidad de producir en Jalisco. De esta manera la Universidad de Guadalajara fue la encargada de -

dar vigencia al viejo sueño, pero ya cambiado, muy en consonancia con su tiempo: una Guadalajara que se vestía de cultura, bajo la tutela e impulso de un gobernador "hombre de letras": Agustín Yáñez.



#### 4. CINE Y UNIVERSIDAD: LOS AÑOS CINCUENTA

Así entre los años 1951 y 1953, la Universidad de Guadalajara, bajo la rectoría de Jorge Matute Remus, estableció una Dirección Cinematográfica de la que "era el propósito llegar a formar todo un núcleo, una estructura, de producción de cinematografía, distribución y producción a nivel académico... no solamente educacional, también de arte." (462)

La intención original era crear un Instituto de Altos Estudios de Cine, con la perspectiva de ofrecer entrenamiento en Producción, pero cuando el anteproyecto mostró la necesidad de contar, como mínimo, con un presupuesto de \$8'000,000.00 de pesos se decidió mejor modificar el proyecto. (463)

La Dirección Cinematográfica contaba con un presupuesto de \$ 70,000.00 con los cuales debían comprarse máquinas, cámaras, grabadoras, etc. La propia Universidad se encargó de hacerlo, en el vecino país del norte. (464)

La cabeza del proyecto era el Ing. Roberto Pardiñas, autodidacta con amplia experiencia y conocimiento en estos aspectos, y que quedaba integrado a la burocracia universitaria como maestro de tiempo completo, con el sueldo correspondiente. (465) La Dirección, al fin y al cabo, era sólo un apéndice en el funcionamiento de la máxima casa de estudios.

Se contaba con la ayuda de estudiantes avanzados de ciencias químicas, mecánica, electrónica, etc., que recibían adiestramiento y trabajaban allí sin salario, ya que les valía para cumplir con el trámite de servicio social, necesario para sus trámites profesionales. (466)

La Dirección Cinematográfica tenía su sede en el Institu-

to Tecnológico, en donde se realizaron todas las adaptaciones necesarias para asilar a un proyecto de esta especie. (467)

Al cambio de gobierno, la nueva administración universitaria no consideró oportuno conservar esta Dirección, y la labor se vio interrumpida. El trabajo que realizó se había reducido, - por la escasez de tiempo, a la adquisición del equipo y a la organización interna de su estructura. (468)

Por partida doble (la tradición de autonomía en los in-- tentos cinematográficos y la de la Universidad de Guadalajara), - estos proyectos giraron independientes del conocimiento, aval, y/o interés que podría haberse suscitado en la Meca del cine Nacional. Su existencia no afectó ni a Guadalajara ni a México, pero es re-- trato de una realidad: la de una Guadalajara ávida aún por despertar sus supuestas dotes histriónicas; y la de un México centrado - en sí mismo, sin saber ni afectarse por lo que sucedía fuera de - sus fronteras, enajenado en un cine que padecía el ya endémico mal de su crisis.

El intento erudito de la Universidad de Guadalajara parece aludir a aquella opinión de Gramsci de enfrentar el mundo "con el pesimismo de la inteligencia pero el optimismo de la voluntad", con el pesimismo de saber que las cosas no se improvisan, y que - ese proyecto, en particular, venía cargado de una desesperanza que era necesario conjurar mediante el optimismo de planear cuidadosa, razonable y ambiciosamente un proyecto, quizá más ambiciosamente - de lo que estaba en condiciones de permitir la pujante provincia - de Occidente: el proyecto de cimentar la producción tapatía había fracasado nuevamente: esta vez no por la improvisación, sino por - su exceso contrario.

En 1965, algunos alumnos de la Universidad de Guadalajara trataron de hacer cine experimental aprovechando el equipo de la Universidad, dándole así vigencia al proyecto. (469) Para ello produjeron un "Excelente Guión para Cortometraje Experimental" titulado La Muerte... El Amor... La Muerte avalada por Producciones Cine Club de Guadalajara. (470)

El argumento tenía como escenario principal 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. (471)

Este intento fallido, no alcanzó a realizarse (472), quizá porque el interés era meramente experimental, de aficionado.

El equipo sufrió una triste suerte: Daniel Vázquez recuerda 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. (473)

De esta manera, en Guadalajara, se habían dado dos formas de intentar el mismo proyecto: la comercial y la erudita. La primera partía de la creencia de las infinitas bondades del estado de Jalisco para la cinematografía, que habrían de darle vuelo a la industria frente a cualquier contrariedad, y habrían de contrarrestar los efectos de la improvisación. La erudita pretendía crear las condiciones previas para la elaboración de un cine de calidad, pero no contaba con la forma, ni de satisfacer sus necesidades económi-

cas, ni de aislarse de los vaivenes políticos locales que manipu-  
laban la vida universitaria de la ciudad. Ambas opciones habían  
actuado con base en una esfera específica, dejando de lado parte  
importante de la realidad. Ambas habían fracasado por alternati-  
vas distintas, surgidas de la realidad no calculada.

Una idea concebida difícilmente desaparece, ya que ella  
no es gratuita, sino necesariamente producto de otras realidades.  
El intento, quedó latente en espera de una circunstancia más apro-  
piada para explayarse. Esta no se daría sino hasta la década de -  
los sesenta.

## 5. A MANERA DE EPILOGO. LOS AÑOS SESENTA.

Si la coyuntura cinematográfica había permitido a la pujante clase media tapatía intentar el logro de un deseo, su fracaso no lo había echado en saco roto, a pesar del estéril panorama que al respecto significaron los años cincuenta. El primer lustro de los sesenta vio retoñar otra etapa de esas inquietudes en dos rutas diferentes.

Guadalajara había cambiado: su crecimiento económico era palpable, y sus fuentes de riqueza ya dependían menos de la agricultura y el comercio para hacerlo más de una industria en incremento.

También el gobierno asumía otras características, mucho más acordes con el énfasis administrativo y económico que el político, y en este sentido giraban las administraciones de Juan Gil Preciado (1959-1964) y, especialmente de Francisco Medina Ascencio (1965-1970).

Por otra parte, se manifestaba también el centralismo de un país cuya capital usufructuaba, cada vez más evidentemente a expensas del resto, la riqueza y los recursos nacionales.

Nutridas de un contexto que las distanciaba tanto de las soberbias autonomías de Guadalajara Films, Artistas Unidos de Occidente y Elaboradora de Películas Atoyac como de las erudiciones de la Universidad de Guadalajara, las dos opciones de realización cinematográfica local de los años sesenta venían a retratar una dependencia cada vez más evidente respecto al Distrito Federal. Veinte años después de la Segunda Guerra Mundial, la situación internacio

nal y la del cine eran ya muy diferentes y las esperanzas surgidas a su sombra no podían ya permitirse de la misma forma durante un tiempo de paz. Por otra parte, veinte años después, la situación económica de Jalisco podía avalar un intento de esta índole con mucha mayor certidumbre en su éxito.

En 1964 se filmaron en Guadalajara dos películas, cada una de ellas representando claramente los dos caminos permitidos en esa década. Una de ellas, producida por Películas Guadalajara S.A., se imbricaba en la trayectoria de los intentos autonomistas, representando a las inquietudes y a los capitales jaliscienses por hacer una cinematografía local. La otra, rodada por Producciones José Luis Bueno, expresaba con claridad que en ese momento las condiciones para realizar exitosamente cine no eran ajenas a los manejos de la ciudad de México, cada vez más complejos y cada vez más centralizadores.

Estas dos intenciones, realizadas simultáneamente, parecían representar lo mismo, pero por caminos divergentes: mientras una bebía del pasado, la otra lo hacía de su presente. Por razón natural, el éxito de la segunda parecía premonitorio de una situación a largo plazo: el desenlace, no obstante, no se ha realizado, y cual semilla pueda, a la larga, dar fruto, es cosa que no atañe a los desvelos de este trabajo.

#### a) PELICULAS GUADALAJARA, S. A.

Esta nueva empresa hacedora de películas respondía a realidades económicas más acordes al capitalismo que vivía tanto la ciudad como el país, pero no implicaba (no podría hacerlo), el olvido de la idiosincrasia local. Esta se manifestaba en la expresión de un catolicismo exacerbado, representante de un grupo social

encumbrado y conservador. La presencia del tradicionalismo en la nueva concepción de la empresa se dejaba sentir, incluso, en la forma de escribir la razón social: Películas GuAdAlajara, aludiendo a las torres de la Catedral Metropolitana, y por ende a un espíritu cristiano.

La compañía Películas Guadalajara, S.A., obtuvo de la - Secretaría de Relaciones Exteriores con fecha 25 de julio de 1962, el permiso necesario para su constitución. (474) Con fecha 29 de octubre de 1962, ésta se realizó ante el Lic. Luis González de Anda, notario público número 41, de Guadalajara, como sociedad mercantil anónima mexicana, en conformidad con las disposiciones de - la Ley General de Sociedades Mercantiles (475) con total independencia legal e incluso, en algunos casos ignorancia, de los proyectos anteriores de cinematografía local. (476) Ante el Registro - Público de la Propiedad y el Comercio, la sociedad fue registrada el 5 de enero de 1963. (477)

El objeto de la Compañía era "la elaboración, producción, distribución y explotación de películas cinematográficas, noticieros, documentales, comerciales y video-tapes para televisión, la - celebración de los actos, convenios y contratos civiles y mercantiles relacionados con sus fines y permitidos por la ley, y la adquisición de los inmuebles necesarios para el objeto social" y el domicilio legal de la Sociedad la ciudad de Guadalajara. (478)

La compañía presentó un capital social de \$600,000 representado por 600 acciones de serie única con valor nominal de ----- \$1,000.00 cada una de ellas. Estas acciones serían en un 51% nominativas, para asegurar su posesión por mexicanos, y las restantes al portador. (479)

La cantidad fue pagada cuando los accionistas hicieron - en efectivo sus aportaciones: cada uno de los cinco socios fundadores cubrió lo respectivo a ciento veinte acciones, o sea ----- \$120,000.00 pesos. (480)

Los socios fundadores fueron: Roberto Aguilar Vázquez, - Jorge Ríos González, Bernardo Anguiano Barragán, Adolfo Flores - Saiffe y Agustín Plascencia Parra, todos ellos industriales o comerciantes de Jalisco.

Los trámites necesarios para que la Compañía quedara exenta del pago del impuesto a Instrumentos Públicos, se iniciaron desde el 22 de agosto de 1962, en que Adolfo Flores Saiffe, representante de la empresa, se dirigió a Constancio Hernández Allende, Presidente de la H. Comisión de Fomento Industrial. (481) Este - se remitió a la Delegación de Hacienda número 1 de la ciudad, con fecha 22 de septiembre de 1962. (482) Y con data del 26 de septiembre del mismo año se obtuvo el contrato con la Central de Fianzas, que daba seguridad hasta por la suma de \$5,000.00 ante la Delegación de Hacienda número 1, (483) y con lo cual se cumplía el - requisito legal necesario.

La base legal para hacerlo se centraba en que se había garantizado el interés fiscal de conformidad con el artículo 24 de - la ley de fomento industrial. (485) Con fecha del 14 de noviembre de 1962, en la sección de Edictos de la Prensa diaria, el Presidente de la Comisión de Fomento Industrial, Constancio Hernández Allende, publicó la solicitud de franquicia: "Se convoca a quienes pueden considerarse lesionados con esta posible concesión, para que - presenten fundada oposición..." (485)

El trámite legal marchó sobre ruedas y con fecha 7 de enene



ro de 1963 se concedió la franquicia fiscal sobre el 100% de varios impuestos durante diez años, por haberse declarado la empresa de utilidad social. (486) La publicación de este acuerdo en el diario oficial, El Estado de Jalisco, implicaba la atención a todos los aspectos legales necesarios.

Por efecto de estos trámites, tan sólo debieron pagarse \$6.00 de timbres. (487) Ello se difundía en el folleto de propaganda que editaba la sociedad, ya que era esencial para el desarrollo de la empresa.

La sociedad se administraba por un consejo de Administración formado por no menos de cinco miembros: un presidente, un secretario, un tesorero y dos vocales, que designaría la asamblea general de accionistas, y por un gerente que designaría el Consejo de Administración o la Asamblea. (488)

Durante la primera administración el gerente fue Alfonso Flores Saiffe. La situación económica de los socios era buena, y la social encumbrada. Veinte años después del primer intento de hacer cine tapatío la bonanza económica de Jalisco se había extendido, y los otrora iniciantes en el ramo empresarial eran ya personas pudientes y solventes. Era el caso de Augstín Plascencia Parra, que había participado durante la primera etapa de la Guadalajara Films y había conservado la ilusión por el proyecto. Siendo optimista se decía: "... bueno, ésta no se me hizo, pero voy a ver si otra cosa se hace" (489) y entonces propuso a Flores Saiffe la misma idea de veinte años atrás pero "... con gente más preparada, de más dinero" logrando un "... grupo muy simpático, de gente pudiente y todo eso..." (490)

Si el intento de Guadalajara Films lo era de un grupo per

teneciente a la muy pequeña burguesía de un sector medio, veinte años después el intento, parecido, se lograba ya desde las perspectivas de la alta burguesía, (a la que habían ascendido - por rutas ajenas al cine), que con poner los capitales consideraba trabajado su proyecto.

Este sentido de prestigio social de los miembros emanó claramente de la nota periodística que anunciaba la bendición de las oficinas de Películas Guadalajara, que adquiría el clásico - tono de la sección de "Sociales.. (491)

Para los socios, el móvil que les llevó a iniciar esta aventura, era 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" (492) 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 extrepitosamente el prestigio de nuestro cine." (493)

Plascencia Parra recuerda que la intención económica estaba ausente, mientras que la idea era "contrarestar, 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. (494)

Esta actitud era una natural reacción de la sociedad tradicional tapatía frente a los matices que la cinematografía mundial iba cobrando, y que se pensaba, influían en el desarrollo de la ciudad, en una década (la de los sesenta), en la que se había di--

fundido la influencia del cine en los espectadores, incluso viéndola desde un punto de vista lineal en el que únicamente el público recibía el mensaje, recogiénolo indiscriminadamente, como si se tratara de un receptáculo sin voluntad. Esto llevaba aparejada la conciencia de todo lo que podía filtrarse a través de una - aparentemente inocente diversión.

Este aspecto había sido desde muchos años atrás planteado; la existencia de la televisión y el incremento de los temas violentos y sexuales en la cinematografía, habían acelerado su difusión. Ya El Informador del 17 de julio de 1945 difundía una pregunta del Papa Pío XII al respecto, cuando en un discurso hecho público ante el Comité Ejecutivo Cinematográfico de Hollywood, se advertía: "Uno se pregunta a veces... si los jefes de la Industria Cinematográfica no se dan cuenta cabal del enorme poder que tienen para afectar a - la vida social, lo mismo en la familia que en grupos más grandes" (495) y dada esa enorme influencia del cinematógrafo, convertía a - éste en un medio peligroso porque, pensaba el sumo Jefe de la Iglesia "... la naturaleza humana es de tal condición que no siempre ni todos los espectadores poseen o conservan la energía espiritual, la reserva interna y muchas veces aún la voluntad de resistir a la su- gestión cautivadora y consiguientemente la capacidad de dominarse y de regirse a sí mismos." (496) Así "...¿cómo podría dejarse a merced de sí mismo o condicionado solamente por ventajas económicas un medio de suyo nobilísimo pero tan eficaz para levantar como para re- bajar los ánimos; un vehículo tan apropiado para proporcionar el - bien, pero igualmente para difundir el mal." (497)

Para la década de los sesenta, un grupo de empresarios ta- patíos pretendía dar una respuesta activa a esta interrogante, me--

diante la creación de una empresa que pudiera conjurar esos temores: Como un antecedente directo a esta inquietud, en 1960, José Herrera Rossi, representante del Centro Jalisciense de Productividad, publicó varios números de una revista llamada Cine Club, y - que pretendía convertirse en un vehículo de capacitación cinematográfica. (498)

La idea central de esta revista partía de la base de que "... el hombre no es el dueño absoluto de las cosas. Es un administrador, y tiene que dar cuenta al dueño verdadero del uso, del destino que les dé, que en estricto sentido no es otro que acercarlas a su Creador... porque, en efecto, la naturaleza y sus leyes tuvieron su principio en Dios y se conservan por su providencia. Y Dios quiere que el hombre las aproveche con una condición: que le sirvan para conseguir su último fin, para que realice su vocación de eternidad..." (499) El conocimiento de la preocupación de Papa León - XI por el asunto se manifestaba explícitamente, para proponer que: "Es urgente que los católicos participen en la industria cinematográfica, que se filmen películas que no atenten contra el derecho natural, contra la moral cristiana, el honor, la decencia..." (500) Además, para aludir a aspectos más concretos, contantes y sonantes. Los grupos pudientes "... deben pensar por lo menos, que sus riquezas están en peligro por la disolución social de los mensajes cinematográficos, que para salvaguardar sus miserables tesoros es necesario que se preocupen por el mundo en que vegetan'. (501)

La católica y tradicional Guadalajara evidentemente se sentía cercada por la corrupción. La inquietud hacia ella era manifiesta, y se dejó sentir claramente en las declaraciones hechas durante la bendición de las oficinas de Películas Guadalajara (séptimo piso

del edificio Vallarta-Chapultepec), el 26 de enero de 1963, cuando Monseñor Francisco Javier Nuño, obispo coadjunto de Guadalajara, - "... se dirigió a los allí 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." (502)

Y en el folleto publicitario que difundía la Compañía, es te interés básico asumía incluso una forma plástica, como el punto central al que se encaminaba el lente de la cámara. (503)

La producción que habría de realizarse en 16 mm tenía una planificación establecida, como lo expresaba la publicidad, que de finía como los objetivos de la primera etapa:

- "A" . Spots y anuncios para TV
  - . Cortometrajes para promociones comerciales o industriales.
  - . Cortometrajes familiares, profesionales, personales.
  - . Cortometrajes de eventos (torneos, congresos, convenciones).
  - . Cortometraje turístico y documental.
- "B" . Corto y mediometrage (drama o comedia) para TV
  - . Corto y mediometrage de noticiero social deportivo, reportaje, etc., para TV.
  - . Corto y mediometrage documental o turístico e informativo para TV.
  - . Medio y largometraje documental para exhibición en salas de cine.
  - . Series episódicas de historias o aventuras para exhibición en salas de cine.
  - . Medio y largometraje documental para exhibición en salas de cine.
  - . Series episódicas de historias o aventuras para exhibición en salas de cine.
  - . Medio y largometraje con argumento dramático para exhibición en salas de cine.
  - . Medio y largometraje sobre temas de instrucción educación y ciencia para TV y exhibición en salas de cine. (504)

A otro plazo, la industria que podría crearse pretendía extenderse al área de la distribución (de la propia producción, -

de la adquirida y de la alquilada) y la creación de una cadena de exhibición, a nivel urbano, regional y rural, con equipos móviles. (505)

Aunque todos y cada uno de los socios tenía sus actividades particulares y poco tiempo para dedicarle a estos novedosos menesteres de la cinematografía, la fe en la bonanza del negocio que iniciaban, existía. Plascencia Parra, el único que entendía, o parecía entender los tejemanejes de esa industria, se encargaba de animar los asomos de desánimo y de suplir con entusiasmo la conciencia de la ignorancia sobre los asuntos que se traían entre manos. (506)

En efecto, las labores cotidianas de los miembros de la compañía distaban mucho del campo del séptimo arte. Flores Saiffe se dedicaba a la publicidad, Plascencia a la compra-venta de bienes raíces, Bernardo Anguiano al comercio, en especial de figuras religiosas, Ríos era poseedor de una fábrica de aceites y Aguilar propietario de la fábrica de cerillos La Paz. (507) Estas no eran precisamente actividades afines a la pantalla pero, ...¿no se hablaba, acaso, de los éxitos que fácilmente ofrecía la hechura de películas?

A esta lista original de socios se sumaron pronto otros, - mediante la adquisición de acciones al portador, lo cual quedaba - claramente especificado en los estatutos de la Compañía. Entre estos estuvieron Félix Díaz Garza y Ricardo López. (508)

Además del status social y de la ignorancia respecto a los asuntos cinematográficos, los socios tenían en común una idea "cristiana" de lo que el cine debía ser. No en balde, la Casa Loyola, - (509) había sido el medio de relación de, por lo menos, dos socios: Bernardo Anguiano y Flores Saiffe (510), y era también centro de -

las actividades sociales de ese grupo social al que todos ellos - pertenecían.

Esto, y la ignorancia sobre el cine, fueron las razones para que el grupo recibiera las orientaciones del padre José de - Jesús Romero Pérez, jesuíta, que radicaba en México, D.F., y era director del Instituto de Cultura Cinematográfica de la Universidad Iberoamericana.

El Padre Romero fue localizado a través de Manuel Lapuente, director de la Casa Loyola. Su conocimiento de Guadalajara - era previo a estas circunstancias, pues la Compañía de Jesús lo había asignado anteriormente en esta ciudad, en el ramo de la enseñanza, habiendo promovido entonces, entre sus alumnos un conocimiento del cine que respondiera a un sentido crítico y moral. (510)

El concientizaba a los nuevos promotores respecto al valor de la labor que encaraban, y de la necesidad de hacer de sus objetivos, de su obra de bien, una realidad estable. Para ello, recalca- ba, 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 dependería la permanencia del aspecto moral de la obra. (511)

Un grupo de empresarios se lanzó a la creación de una obra moral. Un sacerdote se encargó de concientizarlos acerca del papel económico de la obra, y de la posibilidad de hacer un buen negocio. Así el jesuíta visitaba frecuentemente a sus adoctrinados. Aparentemente los papeles estaban invertidos, pero... surgía aquí la primera paradoja de la empresa: una finalidad moral y otra económica, - aparentemente ligadas, es decir la una por la otra, pero en la práctica bastante difícil de conciliar.

Como conocedores, si no del negocio del cine sí de los negocios en general, los socios de Películas Guadalajara encargaron los misteriosos y desconocidos aspectos de la filmación a - quiénes aparentemente sí los conocían "... porque no sabíamos como era este asunto del cine..." (512) Ellos se limitaron a poner el capital y la organización legal. (513) Sin embargo, muy pronto, el mismo manejo económico resultó engorroso. Flores Saiffe - recuerda que en su calidad de gerente él debía manejar estos aspectos, pero su necesidad de atender otros asuntos le hizo delegar estas funciones en un contador, Luis de Sentis. (514)

Desde este momento la Sociedad adquiría un segundo carácter paradójico: el aspecto técnico y el económico. Ante el primero se planteaba la total incapacidad. El segundo, por el contrario, se concebía como una autosuficiencia clara de los capitales locales, que respondía a la tradición autonomista local: los dineros debían de buscarse entre los tapatíos.

Cuando resultó claro que \$ 600,000.00 eran suficientes - para filmar una película, pero no para iniciar una Compañía que - requería como mínimo de la presentación de cuatro o cinco filmes, la necesidad de engrosar las filas del capital resultó obvia. La única alternativa posible para ellos fue la de hacerlo con empresarios tapatíos, para lo cual se invitó a quince o veinte de - ellos, previa una explicación de las bondades que la industria podría ofrecer. (515)

Después de producir una primera película, con equipo rentado y elementos técnicos de México, se podrían construir los locales y comprar lo necesario para establecer una industria (516), pero era evidente que la comercialidad de un cine moral era ines-



table, y el negocio ofrecía claramente serios bemoles. José Alfonso Chavira opina que no podía aspirarse a aprovechar la taquilla de la Peluffo o de Ana Berta Lepe para presentarlas de monjitas y la contradicción entre un cine comercial-confesional era clara. (517)

Así, la respuesta que los nuevos posibles socios dieron fue siempre negativa. (518) Bernardo Anguiano explica que la posibilidad de pedir ayuda a los capitales metropolitanos no pasó siquiera por sus cabezas, al igual que la de solicitar financiamiento del Banco Cinematográfico, pues ignoraban su existencia. Los dineros viables fueron los locales. La autosuficiencia económica de la región quizá no era tan clara, pero que el intento pretendía lograrse mediante ésta, lo era en grado sumo. (519)

Si en el aspecto económico no imaginaban la posibilidad de contar con México, en el técnico y artístico no se soñaron, siquiera en un sueño loco, ni un poco capaces de salir avantes. Simple y llanamente buscaron apoyo total de quienes llenarían las lagunas de información cinematográfica: los especialistas del Distrito Federal.

Y como especialistas en asuntos cinematográficos, la Compañía solicitó la ayuda del STIC. La necesidad de ligarse a los sindicatos era ya claramente indiscutible. La elección del STIC sobre el STPC respondió a que éste ofrecía posibilidades de trabajo más viables, a través de la realización de cortometrajes. (520)

La sección 49 del STIC envió personal técnico para la filiación, alquiló las máquinas necesarias para ello y arregló todos y cada uno de los asuntos necesarios para realizar la empresa, de la cual sus empresarios se desatendieron. (521)

José Alfonso Chavira recuerda que los empresarios nunca fueron a ver la filmación o a enterarse de su desarrollo. Los actores nunca recibieron un saludo, y esto fue visualizado como -- "arrogancia, soberbia, elitismo, fuera de tono y fuera de época." (522) Al término de la filmación de El hombre propone fue el STIC, que había proporcionado todos los elementos del staff, quien ofreció un cocktail de despedida, al que tampoco asistieron los socios fundadores. (523)

El único contacto que los empresarios mantuvieron con su aventura fue a través de Pascual Aragonés, su gerente de producción.

No deja de ser sugerente esta situación: sin duda la Compañía es sintomática de una nueva Guadalajara: la gran ciudad. Muestra la avalancha económica que logró un cambio radical en la fisonomía de la hoy segunda urbe del país. Sin embargo, el proceso de metropolización corría en dos direcciones opuestas: por un lado la idea de autosuficiencia económica, por el otro la conciencia de las limitaciones técnicas, artísticas y culturales. La Guadalajara de antes fue soberbia: Se creía capaz aunque se sabía pobre. La Guadalajara nueva reaccionó al revés: Se sabía rica, pero se sentía y creía incapaz. Surge clara la interrogante, acerca de si los procesos de industrialización en nuestro país deben acaso ir ligados con los de colonización o supeditación.

Sea como fuere, la Compañía de Películas Guadalajara, S.A. significó nuevamente la conciencia reiterada de dependencia técnica y sindical respecto a la capital, pero todavía la noción de independencia económica respecto a ella.

Películas Guadalajara, rodó la película El Hombre Propone basada en un guión de José Alfonso Chavira, su director. La cinta era una serie de tres cuentos, con una duración en pantalla de

una hora y media (30 minutos por historia). (525)

El director del filme fue el propio José Alfonso Chavira, que había trabajado como locutor en Guadalajara y para la televisión capitalina (326), y en ese momento era novato en el rol de dirigir, centrando su vocación en "el cine (que) era para mi la expresión máxima que hubiera tenido como concepción el ser humano para proyectarse." (527) Pascual Aragonés era el director ejecutivo y Francisco H. Zárate, asesor. De Pascual Aragonés, José Alfonso Chavira recuerda que "... fue de una avidez, de una voracidad terrible... pidió las perlas de la virgen..." y todo se le concedió, aún cuando la película era barata y pobre de producción. (528) Su influencia entre los empresarios provenía de la recomendación de José de Jesús Romero, que lo había conocido a través de los Estudios América, a quien se había alquilado el equipo de filmación.

Los actores, de la talla de Roberto Cañedo, Columba Domínguez, Isabela Corona y Germán Robles, habían sido buscados, en lo posible, entre aquellos originarios del Estado de Jalisco (529), en un intento de promoción de la provincia. Roberto Cañedo recuerda que su aceptación se decidió por el hecho de ser llamado por un grupo de su patria chica, y por su confianza en la capacidad artística del tapatío. (530) Después de su experiencia hubo de aceptar que el cine no puede hacerse sólo de esa capacidad, y que los aspectos financieros y comerciales de una empresa, son grandes. (531)

La filmación se realizó en la ciudad de Guadalajara, y nunca se rodó en foros. Las locaciones se tomaron de casas particulares prestadas, en televicentro, por las calles de la ciudad, etc. (532)

El argumento de José Alfonso Chavira, le había sido soli citado por el Padre Romero. El hombre propone está formado por tres historias, sin más conexión entre sí que la de compartir un propósito moralizante en su mensaje. Respondía a la idea del Papa de que el filme ideal "...No hace el papel de un moralizador - simplista,... enseña, deleita, difunde alegría y placer genuino y noble y cierra la puerta al tedio; es, a la vez, ligero y profundo, lleno de imaginación y realidad." (533)

El primer cuento se llama Venganza y la propaganda agrega un "¡Cuidado con la ira de los justos, puede culminar en ... risa!" (534) y narra la historia de un maduro violinista de orquesta, virtuoso en su oficio y en su vida familiar, que por años había soñado con el honor de dirigir a sus compañeros de música. Un día recibía la noticia de que cumpliría su sueño, y su felicidad era tal que la familia llegaba a la decisión de romper el "cochinito" para poder comprar la televisión que le permitiría ver al jefe de familia el día de su debut. En el momento propicio sus sueños caían por tierra, al darse cuenta de que había sido objeto de una broma por el día de los inocentes. La escena siguiente era la del director titular en el momento de vestirse para la función, cuando aparecía el violinista armado de una pistola, aparentemente dispuesto a consumar un crimen. Otro brinco nos sitúa en la persecución que sufría éste de la policía, y en el desenlace que nos lleva al conocimiento de que en realidad el violinista había consumado una broma, en respuesta a la que él mismo había recibido.

Amenaza anunciado con un "¡Cuidado con huir del peligro... puede culminar en... felicidad!" (535) se ubicaba en los bajos fondos de una Guadalajara ya muy urbana, en la que grupos de malvivientes dedicados al robo entablaban una lucha a muerte, que se ventila

ba, en gran medida, a través del robo de una joyería. En un intrincado juego de culpas y persecuciones, Goliat lograba salvar a la familia de las iras de sus enemigos y redimirse, tomando su cuchara de albañil con la intención de dedicarse nuevamente a su buen oficio en la construcción.

Carnaval, anunciada con un "¡Cuidado con buscar el placer... puede culminar en... penitencia!" (536) narra la historia en torno al carnaval de Chapala, en el que el personaje de un conquistador, encarnado por Roberto Cañedo, se disfrazaba de sacerdote, por lo cual era confundido por uno de verdad y obligado a dar ayuda a un moribundo, atendiendo los mensajes moralistas que le daba quien moría a causa de la cirrosis y de una vida de vicio. Ayudarle a bien morir le implicaba modificar toda su forma anterior de asumir la vida, y redimirse.

Las tres narraciones tienen un final feliz: no propiamente de exaltación o de éxito (ni el violinista se hace famoso, ni el albañil soluciona sus problemas económicos, ni el conquistador obtiene un logro amoroso), sino de redención del pecado y triunfo de la virtud, una virtud muy cristianamente concebida, y muy acorde a los valores dados en una sociedad centrada en el progreso económico: el trabajo, la armonía familiar, la honestidad, aunque impliquen la pobreza o la injusticia. No en balde, en dos de las tres historias, el desenlace se ve presenciado por la policía, salvaguardando así los intereses de la comunidad amenazada.

Los personajes que se proponen son todos ellos víctimas de su circunstancia y cargados de ambivalencias, de elementos de bondad y de maldad, que son los que hacen grandiosa y humana la lucha esencial y los que convierten en triunfo personal su redención. Todos pueden salvarse, y es la vida misma la que les da las posibilidades -

de hacerlo. Este sentido cristiano situa el papel de la Iglesia en un ámbito ajeno al de la misma historia, haciendo menos obvia su presencia y dando el triunfo moral al arbitrio humano, y no - en balde, en Carnaval se da la presencia del sacerdote, pero en forma marginal. Por otra parte este hombre amenazado lo está por todos lados, y su actitud debe ser vigilante y cuidadosa, como - evidentemente sugiere la cantidad de advertencias con que en los sucesivos ¡Cuidado! nos previene la propaganda: hombre amenazado, por sus propias instancias, amén de las ajenas, y que tiene, en - sí mismo, su perdición o su salvación.

La pobreza de la producción hace evidente a lo largo del filme. En Venganza la orquesta que toca Sones de Mariachi de - Blas Galindo está formada tan sólo por quince miembros, y en Carnaval el mariachi lo está por cuatro. Cada una de las historias - deja entever esta pobreza de recursos, aún cuando se aprovechan - todos aquellos que ofrece la ciudad: Carnaval es el pretexto para mostrar el estadio de futbol y Chapala, Amenaza para hacerlo con - la Plaza de los mariachis y Venganza los adornos de una Guadaluja - engalanada para la navidad, Televisión y las calles, glorie-- - tas y fuentes de una ciudad en expansión, con el detalle y la len- - titud que en momentos le dan a la filmación el sentido de una tour.

Evidentemente quisieron exhibir las galanuras de Guadaluja - ra, contradictoriamente a ello, su luz, quizá su mayor mérito cine- - matográfico, se utilizaba en forma mínima, ya que la mayor parte de las escenas transcurrían en un horario nocturno.

El aspecto violencia se reducía, al no expresarse nunca ex - plícitamente sino al mostrar tan sólo sus nefastos resultados, con- - virtiéndose en una enseñanza. El aspecto sexual se nulificaba: las

mujeres tenían, en cada uno de los cuentos, un papel totalmente -  
 accesorio, en consecuencia la relación con ellas era nula. No só  
 lo no eran activas en la trama, sino que ni siquiera aparecían co  
 mo confidentes o como participantes de las situaciones: su función  
 era aplaudir al varón, esperar por él, llorar su ausencia o rezar  
 por sus riesgos, pero nunca en una participación conjunta a sus es  
 fuerzos. Quizá la mayor de ellas se presente en la decisión con--  
 junta de romper una alcancía, a la que le permitía el rol de espo-  
 sa, que encarnaba Isabela Corona en "Venganza". Las otras figuras  
 femeninas de la cinta no alcanzaban, siquiera, ese privilegio. Los  
 varones del filme se salvaban por sí mismos, luego de una larga lu-  
 cha. Las mujeres no alcanzaban siquiera el riesgo de ser tentadas,  
 menos podrían ejercer su arbitrio.

La película cuenta con logros notorios en la dirección, -  
 como aquel del contrapunto en Amenaza que establece un paralelo en  
 tre el rezo de la mujer y la madre que esperan a Goliath, y los tic-  
 tacs de los relojes de la joyería en donde éste está encerrado, que  
 evidencian un tiempo de crimen cada vez más cercano y una angustia  
 cada vez más exasperada. Tiene también errores evidentes de direc-  
 ción: como lo es la actitud de Roberto Cañedo en Venganza, en la -  
 que, al dirigir la orquesta, mueve la batuta sin ton ni son, como  
 si fuera un abanico, e ilumina su rostro con una amplia sonrisa, -  
 casi carcajada, que en nada alude a la concentración y solemnidad  
 requeridas para ese tipo de actividad.

Los prototipos cinematográficos no están ausentes: así -  
 los tahures de Amenaza visten camisa negra con corbata blanca y  
 el don Juan de Carnaval es poseedor de un potente automóvil conver-  
 tible que le da la sensación de altivez necesaria para un conquis-

tador. A pesar de una conciencia al respecto, al menos de parte del actor Carlos Pouliot que en una entrevista ofrecida a Cinera-ma opinaba que "No se debe estandarizar a los tipos, cayendo en errores como el de considerar a un hombre de 50 años, ya achacoso y con canas." (537)

En la discreta actuación, se palpa la que realizan figuras con amplia y consagrada experiencia.

La distribución del filme corrió por cuenta de Películas Nacionales, como es usual, a cambio de un porcentaje de las ganancias. Esta se hizo por todo el país, pero no con la intensidad que hubieran esperado sus productores.

En México se exhibió en los cines Popotla, Colonial y Jalisco, es decir, únicamente en cines de segunda clase, porque las relaciones con México eran escasas y "... una película que entra huérfana entre tanto lobo, pues, ¿le van a dar prioridad? -¡nunca!" (538) Fue anunciada como "la primera película filmada totalmente en Guadalajara." (539) En Guadalajara se exhibió en el cine Metropolitan, en gran premier de gala, anunciada para niños y adultos, como correspondía a un cine de alta estatura moral. (540)

En la premier de gala estreno mundial, el viernes 13 de noviembre de 1964, se invitó a la Legión Blanca del Hospital Civil, para que recibiera el 50% de las utilidades como donación, aproximadamente de \$40,000.00 pesos, ya que la entrada costaba \$50.00. (541)

El aspecto moral que buscaba exaltar la compañía quedaba plenamente realizado en El hombre propone. (542) Este filme 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 la que la OCIC (Organización del -



Cine Internacional Católico) de Lima, Perú, le hizo la deferencia de una invitación similar. (543)

El aspecto económico, que era la otra cara de la moneda, no lo estaba tanto: el filme tuvo un costo de cerca de medio millón de pesos, y no se recuperaron totalmente los gastos. (544) José Alfonso Chavira consideraba que los aspectos financieros no eran correctamente organizados por Pascual Aragonés. José Alfonso Chavira cobró \$18,000.00 por concepto de dirección y \$18,000.00 por el de argumentación, pero esta baja remuneración se suplía con la satisfacción de participar en el desarrollo de la industria cinematográfica tapatía. (545)

Quedaba presente para los empresarios una cuestión. Era clara la necesidad de realizar obras de bien, pero no lo era tanto la de hacerlo al grado de la pérdida económica. El precio por moralizar al cine resultaba más caro de lo que se esperaba, y más dificultoso también.

Ya con esta cuestión, pero antes de responder a la pregunta subsecuente sobre la validez o posibilidad de continuar con la obra, la Compañía realizó aún otro intento cinematográfico. Esta vez se trataba de un documental acerca de la llevada de la Virgen de Zapopan de la Catedral de Guadalajara a la que le sirve de hogar, el día 12 de octubre (546), fecha en la que tradicionalmente se hace una procesión, por no decir romería, con este motivo o pretexto.

El propósito de este filme era atraer turismo a Guadalajara. Por esta razón, y una vez que resultó claro que un documento de estas características no era rentable, se pretendió su venta al gobierno, para promoción de la ciudad. Este intento fue infurctuo

so (547), contradiciendo la estimación que el Licenciado Dionisio Montelongo, Presidente Municipal de Guadalajara, había expresado durante la premier de gala de El hombre propone en el sentido de "... que las autoridades estatales y municipales si darían todo su apoyo en un futuro para la realización de este tipo de filmes." (548)

Este documental, a colores, constaba de un solo rollo, y su costo fue aproximadamente de \$70,000.00. Su realización fue lograda, al igual que El hombre propone, con las bases técnicas de la capital de la República. (549)

Este filme se procesó, pero, aparentemente, nunca se exhibió, y quedó enlatado. (550)

Respecto a su experiencia fílmica, recuerda Bernardo An<sup>g</sup>uiano: "son quijotadas, y muchas veces quizá no haya mucha lógica en el pensamiento, cuando se mete uno a una línea que no conoce..." (551)

El Padre Romero atribuye el fracaso al desconocimiento del ramo, a la falta de administración y financiamiento, que no podía suplir la sobra de buena intención. (552) Roberto Cañedo coincide en ello, como una muestra de lo cojos que son los capitales tapatíos, y lo renuentes ante cualquier nueva experiencia. (553)

Sea como fuere, los socios tuvieron temor a embarcarse en una inversión mayor, en un terreno que desconocían, y antes de que los males llegaran a mayores decidieron poner en receso la Compañía, estado en el cual continúa. Películas Guadalajara, S.A., no ha muerto. La escritura constitutiva le fijaba una duración de noventa y nueve años mientras no se decidiera lo contrario. Ni ese tiempo ha transcurrido, ni esa decisión se ha tomado. (554)

Sin embargo, los sueños respecto a la creación de una industria cinematográfica tapatía siguen vigentes: la confianza en el talento artístico natural del jalisciense, en su preparación, en su cultura, en la belleza y variedad de los paisajes, en la calidad de la luz, etc., siguen existiendo. Al respecto, la argumentación de José Alfonso Chavira sintetiza claramente las ideas que aún persisten y que, para él tuvieron un mayor logro en El hombre propone. Dice: Guadalajara es...

la ciudad ideal para la cinematografía, que - si había un Hollywood en los Estados Unidos, para Latino América había otro en la ciudad - de Guadalajara, por sus condiciones específicas. Yo siempre he dicho que es una ciudad - que parece providencialmente diseñada para la cinematografía, y sin embargo tradicionalmente despreciada en este aspecto... ¿cómo es que hay un Hollywood y no hay una Guadalajara donde se haga cine? ... me di cuenta de lo siguiente que es lo que yo llamo providencial: Guadalajara es magnífica, y lo he consultado con camarógrafos de muy alta calificación... Otra: el ciclo meteorológico de Guadalajara es totalmente previsible: en Guadalajara 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, además de que hay muchas películas que no necesitan ser filmadas en exteriores. Pero no queda ahí todo, en esas - condiciones, sino que la ciudad de Guadalajara por su carácter progresista, maravilloso, conserva todavía mucho de lo añejo, de aquello tan entrañable y maravillosamente providencial de - tranquilidad, de paz, de bondad de la gente, y también lo arrollador del progreso actual, que hace una verdadera metrópoli, una ciudad cosmopolita. Entonces tiene todos los ángulos para poder filmar lo que se quiera, en Guadalajara. Y no queda ahí todavía, sino que yo, que he estado interesado en esto y he viajado mucho por los contornos de Guadalajara, me he percatado que en el contorno de Guadalajara están todos los escenarios que pudiera ambicionar cualesquier director cinematográfico en el mundo: barranca dramática, desierto, costa brava, mar -

bravío, playa tranquila, suave, apacible, maravillosa. Lugares de égloga, bosques estu--pendos, 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." (555)

b) PRODUCCIONES JOSE LUIS BUENO.

Simultáneamente a estos intentos (556) se filmó en la capital tapatía la película más lucrativa y exitosa: Guadalajara en verano, producida por José Luis Bueno y Javier Torres Ladrón de Guevara. (557)

Respecto a este filme, se puede decir que sólo se refiere a Guadalajara. La ciudad es exclusivamente el pretexto. En ningún momento podemos tildarla de producción tapatía.

En la ciudad de México, en forma ajena a los rugidos de ratón de la cinematografía tapatía, surgió, en la cabeza de José Luis Bueno y Javier Torres Ladrón de Guevara, la idea de exaltar los valores del terruño de ambos. Quizá un complejo de hijo pródigo les volvió los ojos a la olvidada patria chica, y decidieron filmar en ella una película.

El primero de ellos había nacido en Tuxpan, Jalisco y estudiado en Guadalajara. Desde 1924 se había trasladado a México donde había destacado en el área de la cinematografía (558).- Javier Torres Ladrón de Guevara, perteneciente a una acreditada familia que debía su prestigio a la posesión de bienes raíces, hacía sus pininos en el Distrito Federal, en el ramo artístico. (559)

En su familia la preocupación por el cine había estado presente en el interés de Enrique Torres Ladrón de Guevara por el fomento de la industria tapatía. (560)

Guadalajara en Verano tenía como intención mostrar las bellezas de la ciudad. El verdadero protagonista del filme sería la perla de Occidente, y el argumento sólo existía con el fin de darle coherencia a las escenas que la mostraban. En razón de ello, los escenarios fueron los naturales de la ciudad y algunos interiores de casas prestadas por sus dueños. (561)

La cinta fue financiada por Javier Torres y el Banco Cinematográfico. El presupuesto era de \$1.600,000.00. La aportación de Torres Ladrón de Guevara era de \$450,000.00. El gobierno del Estado no ayudó económicamente, pero sí lo hizo en cuanto a interponer su influencia para poner a disposición de los cineastas a policías, agentes de tránsito, conseguir la cortesía de los hoteles (562), y todas esas cosas que demuestran a los demás que se es muy hospitalario. Los hoteleros no cobraron por el alojamiento de técnicos y artistas, ya que ellos fueron los más beneficiados. Los dueños del Fenix y del Camino Real temían la repercusión que pudiera tener la próxima inauguración del Guadalajara Hilton, (563) ya que el papel del turismo en la localidad era escaso, y una película que propiciaba el incremento en ese renglón eran muy bienvenida. (564) "... Jalisco es muy importante, pues eso es debido a la película." (565)

Los capitales tapatíos ni se asomaron a los riesgos de la producción, a excepción hecha de Javier Torres

Guadalajara en Verano fue filmada del 1° de junio al 3 de julio de 1964, en locaciones del estado de Jalisco y en los Estudios Churubusco. En México fue estrenada el 28 de enero de 1965,

en los Cines Alameda y Opera. (566)

El argumento, de Adolfo Torres Portillo, está basado en la avalancha que tiene lugar en la ciudad cada verano, con motivo de los cursos que se creaban (y que se siguen creando) para los extranjeros, y que propiciaban infinidad de paseos, fiestas, romances, etc.: Era el pretexto ideal para mostrar las bellezas de Guadalajara, Melaque y Chapala. (567) Especialmente ese año, para los cursos que se debían iniciar el 29 de junio, siguiendo una tradición iniciada quince años atrás, se esperaba una concurrencia mayor que en otras ocasiones. (568)

La cinta alude muy claramente a una promoción de la ciudad, dirigida a toda la América de habla hispana, lo cual resulta obvio en los créditos, que se dan sobre un mapa que ubica el lugar de Guadalajara en México y de México en Latinoamérica y en el mundo, todo ello bajo los acordes de la tradicional canción "Guadalajara", en una modernista adaptación de Pepe Guizar, lo que simbolizaría la realidad de la Guadalajara vieja conjuntada con la progresista de los años sesenta.

La mítica ciudad que se nos presenta alude a todos los mundos que pueden caber en ella; a todas sus bellezas y atracciones; el Hospicio Cabañas, el mercado de San Juan de Dios, la iglesia de Aranzazú, la plaza de los mariachis, etc. Todos estos ambientes curiosamente comprendidos en un habitat social que la casualidad reducía a dos o tres familias, conocidas entre sí.

La ciudad se presentaba también como un compendio de tradición y de cambio: en un mismo ámbito se hermanan el charro que, ataviado a su usanza se paseaba a caballo por Guadalajara, y el joven que lo hacía en un llamativo convertible rojo: naturalmente

había para todos los gustos, y pronto cada oveja encontraba a su pareja, a la sombra de cuyos paseos se realizaba una tour - por el Estado de Jalisco. El legítimo protagonista de la cinta era la ciudad de Guadalajara. (569)

El equipo de filmación fue traído de los Estudios Churubusco. Lo caro del transporte era, no obstante, más barato - que tratar de comprar allí lo inexistente. (570)

La dirección del filme se ofreció primeramente a Roberto Gavaldón. Ante la evidencia de que a él la ciudad le parecía tan poco interesante como cualquiera de los Estados Unidos de América, se decidieron a contratar a Julio Bracho. De esta manera, bajo - la mirada de un "artista" como él, se filmó la película, captando las bellezas de la ciudad. Pero, por la misma razón de lo temperamental del director, se pecó de una continua improvisación. (571)

El filme fue, en lo económico, un éxito rotundo: sólo en las semanas de estreno en Guadalajara se lograron obtener \$700,000. (572) en vista de lo cual, José Luis Bueno filmó, con el mismo sen tido, Los angeles de Puebla y Cuernavaca en primavera, pero ninguna de ellas significó, siquiera, un éxito parecido. (573)

En Guadalajara se exhibió en los cines Colón y Alameda. En el resto del país también representó un logro, así como en los mercados naturales de México: Centro y Latino América y sur de los Estados Unidos de América. Esto hizo que algunos visitantes latino americanos llegaran como turistas a la ciudad, por haber visto en el cine las bellezas naturales de ésta, según testimonio de algunos hoteleros tapatíos a Javier Torres. (574)

Torres Ladrón de Guevara recuerda que en la exhibición - privada que se ofreció al gobernador del Estado, el 13 de noviembre

de 1964, en el cine Las Américas, (575) Juan Gil Preciado, el ya electo presidente municipal de Guadalajara, Francisco Medina Ascencio comentara el aprieto en que lo habían metido, pues el filme - lo obligaba a mantener la ciudad igual de bella a como la habían - mostrado en la cinta, por el afán de los productores de limpiar y adornar los escenarios previa la filmación. (576) La realidad debía semejarse ahora a la película, pues lo importante era lucir - bien ante los ojos ajenos.

Guadalajara en verano de Producciones José Luis Bueno es el único intento que cumplió plenamente su doble propósito: económico y el de fomento turístico. Fue esta la última cinta que ha tomado explícitamente el contenido de Guadalajara, ya que, si acaso locaciones del Estado han sido aprovechadas para filmaciones, - lo han sido en razón más de su calidad que de su jalisciensidad.

Guadalajara en verano tuvo como protagonista a la ciudad y al Estado. Su finalidad era la exaltación de sus bellezas y este aspecto subordina y define el argumento. Esto nunca había sido tan claro en los intentos de hacer un cine tapatío: en aquellos la historia narrada tenía un papel específico, y Jalisco era tan sólo el escenario. El tiempo y el lugar en el que sucedía la historia se definía en aras de ella misma, y aún cuando la intención era la de hacer una industria local, se desaprovechaba el recurso enorme del mensaje del filme para este propósito. Guadalajara en verano, hizo precisamente lo contrario: ubicar específicamente en un lugar y en un tiempo. Ubicar al grado de narrar situaciones (imaginarias o no), que sucedían en el real contexto de los veranos en esa ciudad.

Así, la finalidad de esta cinta estribaba en hacer cobrar conciencia de lo bello de la región. Finalidad que se deformaba en



el momento en que no se dirigía esencialmente a ella misma, en que no significaba hacer cobrar conciencia de lo bello propio a los tapatíos o jaliscienses, sino de hacérselo evidente a ojos ajenos que podían aprovechar esas ventajas. La película no pretendía hacer cobrar conciencia de lo propio, sino venderlo me jor. Engalanaba a Guadalajara para ofrecerla, y en este sentido cabría atreverse a decir que esta película prostituía a la ciudad.

Y no en balde el mínimo argumento, que sólo servía para hilar los escenarios, giraba en torno al turismo, a lo bien recibidos que eran los extranjeros y a las relaciones amorosas que se le ofrecían casi con sólo pisar suelo jalisciense.

Es así como no cabe la quimera de pensar que esta cinta pretenda crear conciencia. Una vez más, ésta vez no por falta de eficiencia, el cine realizado localmente se negó la posibilidad de hacerlo. Y esto es una paradoja tratándose de una película que tiene a Guadalajara como su protagonista principal: como la cinta más obviamente localista es la más desviada de estas intenciones: La película era un eslabón más de la enorme y potente cadena de la industria del Distrito Federal, que aprovechaba uno más de sus recursos.

En todo esto se observa claramente una dinámica: la que muestra la ineludible centralización de la industria fílmica. Y a su sombra, y como aval, la reacción de la opinión pública, incluso actual, respecto a Guadalajara en verano, que se mueve en otra paradoja: la del orgullo de ser jaliscienses y vivir en una bella ciudad que protagoniza una película, y la del fracaso que implica que ese orgullo se nutra de fuera, se haga por y para afuera. La premisa de la imposibilidad de hacer cine por carecer

de los medios técnicos, sindicales y/o económicos requeridos ya - no se cuestiona siquiera: se parte de ella al calificar de absurdo o de loco el bello sueño de los años cuarenta, o al enorgullecerse ciegamente de la venta que una película pretendía hacer de una comunidad.

El capitalino con dificultad comprenderá la ambigua situación que se presenta en la provincia de un país en apariencia "federalista", pero que no lo es tanto, en donde la exaltación de los valores locales es a menudo exagerada, y no lleva más que al trueque por aquellos que oficialmente representan a la nación, o sea los metropolitanos.

Por otra parte este éxito es también mostrativo del de - un sistema económico: la gran empresa frente a la pequeña, la anulación de los pequeños negocios independientes en manos de un sistema que también ha centralizado los recursos, y, por ende, la - disminución de un sector pequeño burgués, que, aunque perteneciente a las capas medias es "trabajador por su cuenta", que ha pasado a nutrir a la clase media empleada, dependiente de un patrón. En el logro de José Luis Bueno se reflejan dos éxitos de su tiempo: el del centralismo y el del crecimiento de la alta burguesía (del crecimiento a expensas del desarrollo).

No ajeno a una sociedad ni a su cultura, Guadalajara intentó en los años cuarenta y cincuenta consolidar una industria - cinematográfica propia, con personalidad y recursos locales. En los sesenta, las posibilidades se bifurcaron: por una parte las - locales de las que pocos, muy pocos tapatíos se enteraron; por el otro, el colonialismo del Distrito Federal, que hinchó los corazones de numerosos jaliscienses en un orgullo grande por el honor -

que significó la elección de filmar allí, y el de la difusión de las grandezas de la ciudad. Intentos contemporáneos: uno recordado y el otro olvidado. Uno exitoso y otro fracasado. Uno propio y el otro ajeno.

La disyuntiva que se ofreció a la cinematografía tapatía en los sesentas, no fue más que la catarsis de la que ya se había planteado durante los tiempos previos; disyuntiva entre dos posibilidades que habían corrido simultánea, aunque divergentemente: la exaltación de los valores de Jalisco para el cine, dentro de un proceso de centralización que los subordinaba en aras de un - beneficio ajeno frente a un intento de valuación en y para sí mismo.

N O T A S

1. , El Informador, Guadalajara, Jal., 1° enero 1944, 2a. secc. p. 9.
2. Id. 1° enero 1945, 2a. secc. p. 10.
3. Id.
4. Id. 2 marzo 1945, p. 6.
5. Id.
6. Id. 25 marzo 1945, p. 8.
7. Id.
8. Id.
9. Id. 10 septiembre 1946, p. 3.
10. Id. 15 septiembre 1946, 2a. secc. p. 2.
11. Id. 12 enero 1944, p. 7.
12. Entrevista realizada con el Sr. José Guadalupe Mendoza por Julia Tuñón, los días 24 de agosto, 9, 13, 15, 16 y 17 de septiembre de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH. PHO/6/21.  
Entrevista realizada con el Sr. Agustín Plascencia Parra, por Julia Tuñón, los días 8 y 9 de marzo de 1980, en la Ciudad de Guadalajara, Jal.  
Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/194.  
Entrevista con Rafael Saavedra, Opcit.
13. Registro Público de la Propiedad y el Comercio de Guadalajara. 2° Oficina, Sección 1°, libro 7, matrícula 138.
14. El ametralladora  
Producción de 1943.  
Jalisco Films, Aurelio Robles Castillo.  
Dirección: Aurelio Robles Castillo.  
Codirección: Jaime L. Contreras  
Argumento: Aurelio Robles Castillo.  
Adaptación: Jaime L. Contreras  
Fotografía: Jack Draper.  
Música: Armando Rosales.

NOTAS

- Sonido: Rodolfo Solís.  
 Escenografía: Ramón Rodríguez Graneda.  
 Actores: Pedro Infante, Margarita Mora, Angel Garasa,  
 Antonio Bravo, Víctor Manuel Mendoza.  
 García Riera, Historia... Vol. II, Opcit, p. 41-42.
15. "Rodando", El Cine Gráfico, México, D.F., 2 mayo 1943, p. 4.
16. Id.
17. El Cine Gráfico, México, D.F., 9 mayo 1943, p. 17.
18. Id. 13 junio 1943, p. 20.
19. Entrevistas con José Guadalupe Mendoza y Agustín Plascencia,  
Opcit.
20. El Cine Gráfico, México, D.F., 17 de octubre 1943, p. 2.
21. La mujer sin alma.  
 Producción de 1943.  
 Compañía Cinematográfica de Guadalajara. Luis Enrique Galindo.  
 Dirección: Fernando de Fuentes  
 Asistente: Carlos Cabello.  
 Adaptación: Alfonso Lopena y Fernando de Fuentes.  
 (de una novela de Alphonse Daudet)  
 Fotografía: Víctor Herrera.  
 Música: Francisco Domínguez.  
 Sonido: Rafael Ruíz Esparza.  
 Escenografía: Jesús Bracho  
 Edición: Rafael Ceballos.  
 Actores: María Félix, Fernando Soler, Andrés Soler, An-  
 tonio Badú, Chela Campos, Carlos Villatoro, Mi  
 mí Derba.  
 García Riera, Historia... Vol, II, Opcit, 184.
22. "Chispazos", El Informador, Guadalajara, Jal., 27 febrero 1944,  
 2a. sección., p. 3-9.
23. Id.
24. Id. 8 abril 1944, p. 9.
25. "Cinematográficas", Id., 11 abril 1944, p. 12.
26. Lo que va de ayer a hoy.  
 Producción de 1945.  
 Compañía Cinematográfica de Guadalajara, S.A.  
 Dirección: Juan Bustillo Oro.

NOTAS

- Argumento: Paulino Masip y Juan Bustillo Oro.  
 Adaptación: Juan Bustillo Oro.  
 Fotografía: Ezequiel Carrasco.  
 Sonido: Rafael Ruíz Esparza.  
 Escenografía: Carlos Toussaint y Luis Moya.  
 Edición: José Bustos.  
 Música: Raúl Lavista.  
 Actores: Enrique Herrera, Rosario Granados, Miguel Arenas, Manolo Fábregas.  
 Isabel de la Fuente, Índice Bibliográfico Mexicano (1930-1965), p. 128.
27. La Pantalla, núm. 11, México, D.F., 20 mayo 1945, p. 15.
28. Una mujer que no miente.  
 Cinematográfica de Guadalajara, S.A.  
 Dirección: Miguel M. Delgado.  
 Argumento: Humberto Gómez Landero.  
 Fotografía: Ignacio Torres.  
 Sonido: Rafael Ruíz Esparza.  
 Escenografía: Vicente Petit.  
 Edición: José Bustos.  
 Música: Manuel Esperón.  
 Actores: Gloria Marín, Enrique Herrera, Alfredo Varela hijo, Anita Munil.  
 Isabel de la Fuente, Opcit, p. 121.
29. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
30. Entrevista con Agustín Plascencia Parra, Opcit.
31. La muerte del dr. Zaragoza me impidió confrontar estas versiones.
32. El Informador, Guadalajara, Jal., 25 abril 1945, p. 12.
33. La Pantalla, núm. 5, México, D.F., 5 febrero 1945, p. 1.
34. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
35. Entrevista con el sr. Miguel Moragrega realizada por Julia - Tuñón el día 30 de agosto de 1980, en Guadalajara, Jal. (no grabada).
36. Hansen, Opcit, p. 16-17.

N O T A S

37. Córdova, México, Revolución burguesa..., Opcit, p. 84.
38. Aurelio de los Reyes, Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900, México, UNAM, 1973, (Cuadernos de Cine, 21)
39. Id, p. 109.
40. Vid. Luis Reyes de la Maza, Opcit.
41. De los Reyes, Opcit, p. 57-58, Apud en El Diario de Jalisco, Guadalajara, Jal., 4 diciembre 1896, p. 3 y 1º octubre 1896, p. 3.
42. Id, p. 93-94.
43. Id, p. 95.
44. Enrique Francisco Camarena, Narraciones Tapatías, Los Acontecimientos Principales en la Sociedad, La Cultura, La Política, y la Vida Provincial de Guadalajara, Jal., con sus Costumbres, Escándalos y Personajes Distinguidos de 1900 a 1950, Vol. II, S.p.i., p. 10-12.
45. Leopoldo Orendain, Cosas de Viejos Papeles, Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, S.A., 1969, p. 1926-27.  
También: Entrevista con el señor Carlos Stahl, realizada por Julia Tuñón el día 22 de marzo de 1976, en Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/2/65.
46. Entrevista con el señor Jorte Stahl, realizada por Eugenia - Meyer. Cuadernos de la Cineteca Nacional, Vol. I, México, Secretaría de Gobernación, 1975, (Testimonios para la Historia - del Cine Mexicano), p. 13.
47. Orendain, Opcit, p. 127.
48. De los Reyes, Opcit, p. 6, Apud en El Universal, 6 diciembre - 1896, p. 6.
49. Orendain, Opcit, p. 127.
50. Id, p. 128.

NOTAS

51. Conversación entre Francisco Ohem (nieto del Sr. Ochoa) y Julia Tuñón, el día 13 de marzo de 1980, en México, D.F., (no grabada)
52. Entrevista con el sr. Roberto Pardiñas, realizada por Julia Tuñón, los días 12, 19 y 26 de mayo de 1976, en Guadalajara, Jal., Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/9.
53. De los Reyes, Opcit, p. 62, Apud en El Diario de Jalisco, Guadalajara, 25 diciembre 1899, p. 3.
54. El Estado de Jalisco, (Diario Oficial) núm. 12, Guadalajara, - Jal., 31 julio 1910, p. 201.
55. José Guadalupe Zuno, Anecdotario del Centro Bohemio, Guadalajara, s.e., 1964, p. 17-19.
56. Id, p. 24.
57. Entrevista con el sr. Roberto Pardiñas, Opcit.
58. Entrevista con la srita. Amelia Bell, realizada por Julia Tuñón, los días 14 y 20 de diciembre de 1977, México, Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/26.
59. Entrevista con la sra. Elisa Palafox vda. de Jacobo, realizada por Julia Tuñón en la ciudad de Guadalajara, el día 2 de noviembre de 1976, Departamento de Estudios Contemporáneos, - INAH, PHO/6/15.
60. Id.
61. José Ma. Sánchez García, "Bosquejo Histórico y Gráfico de Nuestra Producción Cinematográfica Durante la Era Muda", en Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955, Opcit, p. 36-103. Vid. También: Gabriel Ramírez, El Cine Yucateco, México, UNAM, 1980, (Colección Documentos de la Filmoteca).
62. Santa  
Producción de 1931.  
Compañía Nacional Productora de Películas.  
Dirección: Antonio Moreno  
Asistente: Ramón Peón y Fernando de Fuentes.  
Adaptación: Carlos Noriega Hope, de la novela de Federico - Gamboa.  
Fotografía: Alex Phillips.  
Música: Agustín Lara.  
Sonido: Roberto y Joselito Rodríguez.



NOTAS

- Escenografía: Fernando A. Rivero.  
 Edición: Aniceto Ortega.  
 Actores: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed, Mimí Derba.
63. Allá en el Rancho Grande.  
 Producción de 1936.  
 Compañía: Bustamante y De Fuentes.  
 Dirección: Fernando de Fuentes.  
 Argumento: Guz Aguila y Luz Guzmán de Arellano.  
 Adaptación: Fernando de Fuentes y Guz Aguila.  
 Fotografía: Gabriel Figueroa.  
 Música: Lorenzo Barcelata.  
 Sonido: J. Korger.  
 Escenografía: Jorge Fernández.  
 Edición: Fernando de Fuentes.  
 Actores: Tito Guizar, René Cardona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata, Emma Roldán, Carlos López Chaflán.
64. El Cine Gráfico, núm. 504, México, D.F., 4 abril 1943, p. 19.
65. Id., núm. 533, 17 octubre 1943, p. 2.
66. Id., núm. 517, 4 julio 1943, p. 2.
67. Id.
68. Id., núm. 521, 25 julio 1943, p. 2.
69. Id., Anuario 1942-43, Opcit., p. 123.
70. Id.
71. Id., núm. 521, 25 julio 1943, p. 2.
72. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
73. Id.
74. Tamez, "Cine Farándula", El Informador, 23 enero 1944, 2a. secc. p. 9.
75. Id.
76. Antonio de Salazar, "Nosotros pensamos así..." La Pantalla, - núm. 18, México, D.F., 15 noviembre 1943, p. 2.

NOTAS

77. "La Voz del Editor", Pues, núm. 3, Guadalajara, Jal., 19 julio, 1944, p. 9.
78. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
79. Id.
80. Córdova, México, Revolución Burguesa... Opcit, p. 85.
81. Id.
82. Vid. Infra p. 127 nota 8 .
83. Hansen, Opcit, p. 16-17.
84. Archivo de Notarías, Guadalajara, Jal., Tomo 32, Acta Núm. 4012.
85. Id.
86. Id.
87. Id.
88. Id.
89. Correspondiendo:
- |                            |       |             |
|----------------------------|-------|-------------|
| Al Sr. Villarreal González | -     | \$ 6,175.00 |
| Al Sr. Plascencia Parra    | -     | \$ 6,175.00 |
| Al Sr. Mora Martínez       | -     | \$ 6,175.00 |
| Al Sr. Fisher Chastine     | -     | \$ 6,175.00 |
| Al Sr. Lic. Robles Santana | -     | \$ 100.00   |
| Al Sr. Fox Priddy          | -     | \$ 100.00   |
| Al Sr. Pablos Márquez      | -     | \$ 100.00   |
|                            |       | <hr/>       |
|                            | SUMA: | \$25,000.00 |
- Id., p. 3-4.
90. Id.
91. Id.
92. Id.
93. Id.
94. Id.

N O T A S

95. Id.
96. Pude verlos y copiarlos, aunque no fotostáticamente, en el Banco de México. Son 26 paquetes conteniendo en depósito - los documentos que acreditan a sus portadores como accio--nistas de la Compañía Guadalajara Films. La lista de docu--mentos tiene una nota que dice: "Custodias detalladas a - continuación que amparan acciones de Guadalajara Films, S.A., depositadas en esta sucursal hace muchos años, cuyos deposi--tantes probablemente ya hayan desaparecido, desconociendo - en todo caso su actual domicilio, por otra parte ya no exis--te archivo de los billetes de depósito respectivos. Cada - acción lleva cupones adheridos del 1 al 10, inclusive. Las acciones son sin valor nominal expresado." tienen el siguien--te texto:  
 "Este documento sirve para certificar que el portador es due--ño de (1) UNA Acción sin valor nominal expresado, pagadora y totalmente pagada de las (25000) VEINTICINCO MIL acciones en que está dividido el capital social inicial de esta Sociedad, según consta por la distribución respectiva contenida en la cláusula correspondiente de la Escritura Constitutiva de es--ta Sociedad y capítulo II de sus estatutos aprobados por los socios fundadores de la misma, habiendo sido formada dicha - escritura, ante la fé del Notario Público señor Lic. Ildefon--so Lomelí, con fecha 22 de septiembre de 1942, en Guadalaja--ra, Jal, estando pendiente su registro en el Registro Públi--co del Comercio.  
 Para poder consultar estos papeles debí gestionar un permiso, a través de Andrés Lozano Romero, subgerente de esa Institu--ción en Guadalajara, en la matriz de México, D.F., en donde fue discutido en junta de administradores. Esperé meses por una respuesta en la que se me daba permiso de revisar el ma--terial, pero no de copiarlo fotostáticamente.  
 Este material se conserva a pesar de que lo usual es quemar los papeles viejos cada diez años.
97. Se trata de una hoja de cartoncillo blanca, de 22x28 cm, con un anexo que contiene diez cupones de inversión de \$100.00 - cada uno. Todos de la serie A.  
 El tema impreso al fondo (que pude confrontar con las notas de prensa y el papel membretado), es un dibujo de las torres de la catedral tapatía, bordeadas con cinta fílmica, tres es--trellas y un letrero: "Guadalajara Films Producciones de Fama." Título de acción. Banco de México, Guadalajara, Jal.
98. Id.
99. Id.
100. Id.

N O T A S

101. Id.
102. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
103. Id.
104. Entrevista con el señor Ramón Reyes, realizada por Julia - Tuñón los días 23 de mayo y 12 de junio de 1979, en Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/210.
105. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
106. Entrevista con el señor Antonio Pérez Guillén, realizada por Julia Tuñón los días 4, 16 y 22 de mayo de 1979, en Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/209.
107. Título de acción, Opcit.
108. El salario mínimo mayor era de \$3.00 y el menor de \$1.65 en el campo como en la ciudad.  
Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1943-45,  
Opcit.
109. Título de acción, Opcit.
110. Id.
111. El Cine Gráfico, núm. 515, México, D.F., 13 junio 1943, p. 4.
112. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
113. Id.
- 1) Fotografía con Peggy Morian, de los Estudios Universal. (Desde, núm. 1, Opcit, p. 18).
  - 2) Con Ann Sheridan y el boxeador chileno Arturo Godoy (Id, p. 27)
  - 3) Con el "astro de la pantalla" George O'Brien, en los estudios RKO Radio (Desde, núm. 4, Opcit, p. 14)
  - 4) Con el Capitán E. H. Petrelius, a bordo del vapor MoMmacstar, en un banquete (Desde, núm. 3, Opcit, p. 19)
  - 5) Con Barbara Stanwick en la Paramount (Id.)
  - 6) Con Arche M. Dunning de la Cámara de Comercio de Los Angeles. (Id.)

N O T A S

114. T. Calvo Buscón. "Guadalajara Será en Breve la Meca del Cine Nacional", Desde, núm. 1, Guadalajara, 16 septiembre 1941, p. 18.
115. Id.
116. Id.
117. Id.
118. Id.
119. Desde, núm. 3, Guadalajara, Jal, 30 octubre 1941, p. 13-26. (Stegfried Goetze era jefe de planificación de la ciudad de Los Angeles).  
Id., núm. 4, 26 noviembre 1941, p. 14.
120. "Guadalajara Films inicia sus labores", Id., núm. 4, 26 noviembre 1941, p. 14.
121. "Guadalajara Films construirá muy en breve sus estudios", Id. núm. 7, 31 mayo 1942, p. 13.
122. "Guadalajara Films, S.A., será el orgullo positivo de Jalisco y del país", Gaceta Municipal, núm. 550, Guadalajara, Jal., 1º noviembre 1942, p. 5.
123. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
124. Id.
125. Id.
126. Id.
127. Conversación no grabada entre el Sr. Agustín Plascencia y Julia Tuñón.
128. Id.
129. La American Photo Supply, Co., S.A., tenía sus oficinas en la calle Madero No. 21, su gerente era B.J. Nevulis y operaba desde el año de 1894, considerándose la tienda más antigua del ramo de América Latina.  
Portas, Opcit., p. 976.

N O T A S

130. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
131. El Informador, Guadalajara, Jal., 12 enero 1944, p. 7.
132. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
133. Entrevista con el sr. Antonio Garay Gudiño realizada por Julia Tuñón el día 24 de enero de 1978 en la ciudad de México, D.F. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/29.
134. El Informador, Guadalajara, Jal., 12 enero 1944, p. 7.
135. Recibí una versión de que era tapatío, otras de que lo era Chiapaneco, chilango, y las más de que provenía del Norte - del país.
136. En la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco se encuentran los números correspondientes a septiembre, noviembre y diciembre de 1941, y febrero y mayo de 1942. Otros ejemplares son de la colección particular de Agustín Plascencia.
137. "Escaparate" Desde, núm. 1, Guadalajara, Jal., 16 de septiembre 1941, p. 3.
138. Id.
139. Id.
140. Id.
141. Un elemento de duda al respecto lo era el grado en el que - ellos pudieran estar determinados por la empresa editora, - pero las manos libres con las que podían actuar respecto a la propaganda de Guadalajara Films sugiere que su poder era amplio.  
El carácter de Villarreal, según el consenso de los testimonios orales, era el de una persona activa, inquieta, tan capaz de entusiasmarse por un proyecto como de contagiar su entusiasmo.
142. Desde, núm. 1, Guadalajara, Jal., 16 septiembre 1941, p. 32.
143. Id.
144. Id.
145. Id.

N O T A S

146. Id.
147. Desde, núm. 3, Guadalajara, Jal., 30 octubre 1941, p. 4.
148. Id.
149. Id.
150. Id.
151. Id.
152. Id.
153. Entrevista con el Sr. José Guadalupe Mendoza, Opcit.  
La razón de su mudanza parece haber sido su insistencia en apoyar a los grupos cristeros y las represalias, que, por ello, podía recibir.
154. Id., En la Filmoteca de la UNAM se conservan dos carteles que anuncian esta película, que se llamó Sacrificio por amor, y que es la "Reconstrucción histórica de la época en que el cólera morbus (sic) azoló (sic) a la República Mexicana." La Producción de F. García Urbizu, de Zamora, Michoacán, parece haber sido una más de su amplio acervo. Los actores fueron Carmen Mariscal y Manuel Sánchez Valtierra.
155. Id.
156. Lista del cuaderno manuscrito de M. S. Valtierra, facilitada por su sobrino José Guadalupe Mendoza:  
"Lista de accionistas:  
- Catalina Rangel - 22 acciones núm. 14.  
- Fco. Muñoz 5 acciones # 15 - sept. 4 1928.  
- Jesús Muñoz 15 acciones # 16 - sept. 4 1928.  
- Manuel González, 5 acciones # 17 sept. 4 1928.  
- Severo Gama, N.º. 18 sept. 26 - 1928.  
- No. 19 octubre 11 1928.  
- No. 20 Hermenegildo Peña 14 oct. 1928.  
- No. 21 x 5 acc. Jesús Anaya, 5 nov. 1928.  
- No. 22 x 5 acc. Pío G. Gonzalez, nov. 19 1928.  
- No. 23 - Refugio Cuéllar x 10 acciones. Nov. 25 1928.  
- No. 24 X 10 acc. Jesús Barrón 27 nov. 1928.  
- No. 25 X 25 acc. Juaquin Hernández - 28 nov. 1928.  
- No. 26 X 10 acc. Luis L. Aldemete 5 dic. 1928.  
- No. 27 X 5 acc. Fco. Bernardino 8 dic. 1928.  
- No. 28 x 10 acc. Justino Pereda dic. 12 1928.

-No. 29 por 10 acciones, Luis Medina enero 2, 1929.

-No. 30 por 25 acciones, Miguel L. García, febrero 17, 1929.

Y en cuanto a la exhibición:

Boletos entregados al Sr. Cura del Pueblo de Atemajac para la función del Domingo 7 de Diciembre 1942.

naranja - 300  
grandes - 50 ¢  
verdes - 300  
chicos - 25 ¢

El Batán para viernes 12 diciembre 1947

naranja 60 ¢ 25 tiras  
verde 30 ¢ 25 "

- El río de la muerte  
- Experiencia - boletos  
200 naranja 60 ¢  
200 verdes 30 ¢

Boletos entregados a la Srita. Ernestina. Fábrica de Atemajac para el sábado 6 de diciembre 1942.

color naranja 300 para grandes a \$1.00  
color rosa 300 para chicos a \$0.50 ¢

157. Libreta de Manuel Sánchez Valtierra, Opcit.

158. Y es en este sentido en que un exiliado de su patria chica por defender a los cristeros podía apuntar en su libreta personal el siguiente poema:

Versos del Negrito Poeta

Sobre el pie de Dios  
En la punta de un Cuerno  
  
Con su saber tan profundo  
y su poder sempiterno  
Bien pudo formar el mundo,  
Dios en la punta de un cuerno.

O el siguiente:

Mierda

Nunca la esperanza pierda  
De que el Señor lo haga rico.  
Y a usted lo clave de pico.  
Jesucristo en una mierda

159. Otros datos de su libreta son los siguientes:

- Prensa el Informador
- Luis Perez Rulfo.
- Unión Femenina Católica mexicana, Sra. Casarin...
- Acción Católica - Lic. Mariano Alcocer  
Uruguay 94-210
- Instrucción Religiosa Diosesano (sic) en SF,
- Secretario Internacional de la Unión de Damas Católicas.
- Ramón Martínez.  
Capeyan (sic) Oficial del cuerpo Diplomático. Sensor  
(sic) de películas
- Violante Adalberto - Atlantica Film de México, S. A.



NOTAS

Direcc. de Acción Católica (16 de sept. 5-16)  
 Lic. Prieto Raimundo  
 Serapio Rendón 9.  
 el Tel. del Gral. Barragán - 23-90-67  
 16-21-91

- Prof. Salvador Lima -  
 - Ing. Ortiz Rubio 12 27 71  
 Despacho Juarez (sic) 60  
 Residencia Ontario 505 Lomas de Chapultepec.

160. Al parecer por la credencial que lo acreditaba como cinematografista de la Secretaría Particular del C. Presidente de la República, fechado en México, D.F., a 1° de abril de 1932. Facilitada por José Guadalupe Mendoza.
161. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
162. Netzahualcōyotl.  
 No fue posible conseguir la ficha filmográfica precisa. En la sección de retrograbado de El Nacional, México, D. F., 30 diciembre 1934, aparece una foto de Antonio Garay, caracterizado como el personaje central de la película, anunciándola.
163. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
164. Esta cinta constaba con nueve rollos, era entonces un largo metraje de aproximadamente 1.30 horas de duración. Filmada en escenarios naturales como el Desierto de los Leones, y - en algunos otros que aludían a culturas prehispánicas como Teotihuacan.  
 Entrevista con Antonio Garay, Opcit.
165. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
166. Id.
167. Id.
168. Id.
169. Id.
170. Entrevista con Ramón Reyes, Opcit.
171. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.

N O T A S172. Id.173. Id.

174. El cooperativismo se consideraba una manera de contrarestar a la propiedad privada, y el presidente Cárdenas había afirmado que "el regimen cooperativo de la República que permitirá a los trabajadores tomar en sus manos la fuente de la riqueza y los medios de producción es el ideal de la doctrina socialista de la Revolución." La Ley que regulaba a las cooperativas se había aprobado a fines de 1937. En 1941 - existían 1715 cooperativas beneficiando a 163,501 personas. Durante el régimen se crearon 937 cooperativas que beneficiaron a 131,739 individuos. El Banco Obrero se creó, en parte, para ayudar al fomento del cooperativismo. Los conflictos, cada vez más evidentes, de este sistema dentro de un orden capitalista, hicieron que la CTM, que originalmente la había apoyado, la comenzara a rechazar. Shulgovski, Opcit, 306-313.

175. Credencial de la Cinematográfica Producciones Valtierra con el sello de la Sociedad Cooperativa Cinematográfica Anáhuac (Producciones Valtierra), agradeciendo las facilidades que se dispensaran al portador de la misma. Facilitada por José Guadalupe Mendoza.

176. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.177. Id.178. Entrevista con Antonio Garay Gudiño, Opcit.179. Id.180. Id.181. Id.182. Id.183. Id.184. Id.185. Id.

N O T A S

186. Aguila Roja  
 Producción de 1941,  
 AS Films  
 Director: Robert Curwood  
 Asistente: Luis Abadíe  
 Argumento: Jorge López Portillo  
 Fotografía: Ross Fisher y Víctor Herrera.  
 Música y Can-  
 ciones: Hermanos Reyes.  
 Sonido: Enrique Rodríguez.  
 Escenografía: Jorge Fernández.  
 Edición: Juan José Marino.  
 Intérpretes: Víctor Manuel Mendoza  
 Alicia Ortiz  
 Crox Alvarado  
 Dora Clara  
 Armando Soto La Marina El Chicote  
 María Porrás  
 Rubén Reyes  
 Arturo Soto Rangel  
 José Elías Moreno  
 Antonio Garay  
 Roberto Cañedo  
 García Riera, Historia... Vol. II, Opcit, p. 44.
187. Konga Roja  
 Producción de 1943  
 Producciones Raúl de Anda  
 Director: Alejandro Galindo  
 Asistente: Luis Abadíe  
 Argumento: Alejandro Galindo  
 Fotografía: Víctor Herrera  
 Música: Manuel Esperón  
 Sonido: B.J. Kroeger  
 Escenografía: José Rodríguez Granada  
 Edición: José Bustos  
 Artistas: Pedro Armendariz  
 Ma. Antonieta Pons  
 Carlos López Moctezuma  
 Tito Junto  
 Toña la Negra  
Id. p. 137.
188. Entrevista con Antonio Garay, Opcit.
189. Id.
190. Id.
191. Entrevistas con José Guadalupe Mendoza, Ramón Reyes y José Guadalupe Mendoza, Opcit.

N O T A S

192. Entrevista con el sr. Juan Nepomuceno Vallarta, realizada por Julia Tuñón el día 29 de septiembre de 1977, en la ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/23.
193. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
194. Id.
195. Gaceta Municipal, Opcit.
196. Entrevista con Ramón Reyes, Opcit.
197. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.
198. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
199. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.  
Entrevista con el sr. José de Jesús Barocio Olmedo, realizada por Julia Tuñón, los días 14 y 17 de mayo de 1976, en Guadalajara, Jalisco. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/8.
200. El Informador, Guadalajara, Jal., 13 septiembre 1944, p. 2.
201. Id.
202. Id., 24 octubre 1944, p. 7.
203. El Occidental, Guadalajara, Jal., 24 octubre 1944, 2a. secc. p. 4.
204. El Informador, Guadalajara, Jal, 19 noviembre 1944, p. 10.
205. Al margen del documento de creación de la empresa, con fecha 15 de marzo de 1945, aparece el dato de que fue pedido un informe acerca de la existencia de dicha escritura por el Ministerio Público. Ello significa el inicio del pleito legal, -catalización del que, evidentemente, se había desatado tiempo atrás.
206. Gaceta Municipal, Opcit.
207. El Informador, Guadalajara, Jal., 19 noviembre 1944, p. 10.

NOTAS

208. "Nuestros equipos cinematográficos para producir películas en Jalisco:

- Cámaras cinematográficas para tomar imagen.
- Equipo de grabación para sonido.
- Equipo para re-recording (regrabado del sonido)
- Equipo de impresión para imágenes.
- Equipo de impresión de sonido.
- Equipo para revelar películas negativas y positivas.
- Equipo de alumbrado para interiores y exteriores.
- Camión equipado para la transportación de los equipos de toma de imágenes y grabación sonora.

Las fotos que ilustran son:

Laboratorios:

- a) salón de secar.
- b) parte del equipo para tomar imágenes y grabar sonido.
- c) sala de corte.

Y la de uno de los fundadores de la cinematografía nacional revisando angulos.

Id.

209. Según las entrevistas con Roberto Pardiñas, José Guadalupe Mendoza y Jesús Barocio, Opcit. El equipo de grabación de sonido tenía tres micrófonos, mezclador para ellos, amplificador, una cabeza de grabación y dos de regrabación del sonido.

La cámara Bell and Howell grande, tenía su torre de cuatro lentes, magazines de 1000 pies y posibilidad de grabar sonido. Esta facultad solía estar estropeada, por lo que era necesario usarla con un blinder para aislar el ruido de la máquina de retratar del micrófono. Se grababa con una cabeza de grabación por separado. Al respecto el Ing. Roberto Pardiñas recuerda que:

Se usaba con una caja (blinder) de madera, dotada de unas respetables llantas que le permitían desplazarse, y con ventanas de doble cristal, necesarias para aislar el ruido de la máquina tomavistas del micrófono, para los momentos en que se hacían las tomas sincronizadas. El camarógrafo era Guadalupe - Mendoza, y su papel con estas cámaras adquiriría visos de verdadera proeza, por lo difícil de su utilización.

210. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.

211. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.

212. Id.

213. Id.

214. Id.

N O T A S

215. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
216. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.
217. Id., entrevista con Rafael Saavedra, Opcit., et. al.
218. García Riera, Historia... Vol. II, Opcit., p. 302.
219. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.
220. Entrevista con Rafael Saavedra, Opcit.
221. El Informador, Guadalajara, Jal., 3 abril 1945, p. 8.
222. Entrevista realizada con José Trinidad Noyola, por Julia - Tuñón, el 23 de agosto de 1977, en la ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/20.
223. Entrevista con Ramón Reyes, Opcit.
224. Id.
225. Id.
226. Id.
227. Id.
228. Desde, núm. 3, Guadalajara, Jal., 30 octubre 1941, p. 13-26.
229. Entrevista con Rafael Saavedra, Opcit.
230. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.
231. Entrevista con Rafael Saavedra, Opcit.
232. Id.
233. No pude obtener el texto original de la historia, por lo que he debido hacer una aproximación basada en los recuerdos. Ellos son por definición confusos, ya que las escenas de una película nunca son filmadas en orden, sino de acuerdo a otros criterios.

N O T A S

234. Entrevista con Rafael Saavedra y Ramón Reyes, Opcit.
235. Sebastián Allende fue gobernador constitucional del Estado de Jalisco del 1° de abril de 1932 al 28 de febrero de 1935.
236. Entrevista con Rafael Saavedra, et. al. Opcit.
237. Id.
238. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
239. Id.
240. Entrevista con Ramón Reyes, Opcit.
241. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
242. Id.
243. El Banco Cinematográfico se creó el 14 de abril de 1942. Carlos Carriedo Galván fue su primer gerente.
244. El Informador, Guadalajara, Jal., 1° enero 1944, 2a. secc. p. 9.
245. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
246. Id.
247. Información telefónica, no grabada, recabada por Julia Tuñón con los señores Raúl de Anda, Gabriel Figueroa, Emilio Fernández, Gregorio Wallerstein y Joselito Rodríguez.
248. Entrevista con el sr. Ramón Reyes, Opcit.
249. Entrevista con el sr. Antonio Pérez Guillén, realizada por Julia Tuñón los días 4, 16 y 22 de mayo de 1979, en la ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PEO/6/209.
250. Id.
251. Id.

N O T A S

252. El Informador, Guadalajara, Jal., 13 septiembre 1944, p.2.
253. Id.
254. No pude confrontar el dato porque requería un permiso del Secretario de Gobierno, lo que equivale a una prohibición.
255. Puck. "Cine y Cinismo", La Comadre, núm. 85, Guadalajara, Jal., 9 septiembre 1944, p. 1-4.
256. Id., núm. 91, 21 octubre 1944, p. 2.
257. El Informador, Guadalajara, Jal., 19 noviembre 1944, Secc. III, p. 10.
258. Id.
259. Id.
260. Id.
261. Id.
262. Id.
263. Id.
264. Id.
265. La Comadre, núm. 96, Guadalajara, Jal., 24 noviembre 1944, p. 1.
266. Id., p. 6.
267. El Informador, Guadalajara, Jal., 6 febrero 1945, p. 12.
268. El Informador, Guadalajara, Jal., 8 febrero 1945, p. 5.
269. Id.
270. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
271. Id. Este tipo de depósito solía hacerse en el Banco Nacional de México. Hablé con el sr. Elías Román, de dicha Institución y él me explicó que de los bienes en custodia no puede darse siquiera información. El único vehículo para obtenerla era a través de la Comisión Nacional Bancaria o de un juez que lo



N O T A S

- tramitara mediante una petición judicial. Aún en caso de existir la película, ésta debe estar estropeada, razón por la que decidí suspender el trámite.
272. Título de acción, Opcit.
273. Entrevista con Ramón Reyes, Opcit.
274. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
275. Entrevista con Agustín Plascencia Parra, Opcit.
276. Título de acción, Opcit., artículo 58 del capítulo de las Asambleas de accionistas.
277. Id., artículos 66 y 67, mismo capítulo.
278. Id., artículos 77, 78 y 79, mismo capítulo.
279. Id., artículo 19 del capítulo: Derechos y Obligaciones de los socios.
280. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
281. Escritura constitutiva, Opcit.
282. Id., En oficio 229, expediente 186/445, de fecha 4 del mismo mes.
283. El Informador, Guadalajara, Jal., 25 abril 1945, p. 12.  
El Occidental, Guadalajara, Jal., 25 abril 1945, p. 6.
284. Piquín. "Cine y... Cinismo", La Comadre, núm. 124, p. 8.
285. Entrevista con Rafael Saavedra, Opcit, et. al.
286. El tiempo que estuvo en prisión es para mí un misterio, ya que hay versiones diferentes y ausencia de constatación documental. En la penitenciaria de la ciudad su nombre, y el de Manuel Sánchez Valtierra están ausentes, cuando por el simple hecho de haber sido fichados deberían de aparecer en los expedientes. Los informes orales en ese sentido son, - no obstante, generalizados y excluyentes de duda. Este es para mí un ejemplo de como un documento escrito puede ser - manejado e incluso, como en este caso, "desaparecido".

NOTAS

287. Conversación no grabada con Agustín Plascencia Parra.
288. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.
289. Proyecto para la Formación y Organización de la Compañía Cinematográfica de Guadalajara, S.A. (Título Provisional), presentado por los señores E. Jorge Mora y Joaquín Pablos. Facilitado por Agustín Plascencia Parra.
290. En este caso 200 acciones con un valor de \$3,000.00 (pesos) cada una para lograr un capital social de \$600,000.00 (pesos) Organización legal de la Compañía (Proyecto del Sr. Lic. José Gutiérrez Hermosillo en el Proyecto para la formación y - Organización...  
Id.
291. Id.
292. Proyecto... Opcit, p. 1-2.
293. Id., p. 2.
294. Id.
295. Id.
296. Id., p. 4.
297. Id., P. 4-5.

298. COSTO TOTAL DE LA PELICULA

El presupuesto que se detalla a continuación es PRELIMINAR, los datos exactos no pueden saberse hasta después de la contratación de los artistas, pero los autores del presente proyecto, estiman que en términos generales, la película a colores naturales, de la naturaleza de ésta, que contiene un 90% de exteriores no requiere una inversión mayor.

P R E S U P U E S T O

"Staff" o Unidad Técnica (electricistas, carpinteros y utileros, 25 días a \$246.00 diarios)....."	6,162.75
Dirección....."	6,000.00
Derechos de argumento y adaptación....."	6,000.00
Renta de camión de Sonido....."	4,000.00
Gravación de música....."	<b>2,000.00</b>

N O T A S

Renta de Cámara a \$300.00 semanarios.....	\$	1,200.00
Unidad de Cámara (sueldo de 25 días).....	"	3,750.00
Asistente de Director, Gerente de Producción, - dos Asistentes de Gerente de Producción, Apunta- dor de escenas, Delegado de Repartos, todos 25 días.....	"	3,680.00
Transportación de cuarenta personas de México a Chapala y regreso.....	"	2,000.00
Gastos de permanencia en Chapala de cuarenta - personas incluyendo gastos de alimentación y ho- tel.....	"	5,000.00
Gastos de corriente eléctrica, uso de la casa - en Chapala, renta de lanchas, automóviles, etc.		800.00
Sueldo de artistas en total para la película...	"	21,010.00
Costo total de toda la película (negativa, posi- tiva y sonido).....	"	11,680.00
Laboratorio.....	"	2,929.00
Corte de la película.....	"	2,000.00
Guardarropa.....	"	650.00
Telégramas, telefonemas, etc.....	"	100.00
Títulos para la película.....	"	200.00
Costo de la Música (derechos de autor).....	"	1,500.00
Equipo eléctrico (renta).....	"	1,500.00
Escenarios completos y renta de Estudios.....	"	12,838.25
T O T A L		<u>\$100,000.00</u>

Protección..... \$ 25,000.00

Nota: La protección se considera para hacer frente a los gas-  
tos extraordinarios, como pueden ser los causados por las de-  
moras de producción, por falta de luz natural, mal tiempo, -  
horas extras, mayores sueldos de artistas, etc., etc.

POSIBLES RENDIMIENTOS ECONOMICOS DE ESTA SUPER-PRODUCCION

Siendo la "Canción del Lago" una película a la cual los -  
colores naturales dan una indiscutible calidad artística y  
comercial, y cuyo enorme valor de producción se vería aumen-  
tado con el nombre de Jorge Negrete a la cabeza del reparto,  
no es difícil asegurar que constituiría una de los más gran-  
des éxitos taquilleros de la época, y sería disputada para  
su distribución mundial, o venta directa, o al porcentaje y  
dentro de las mejores condiciones posibles, por las Compa-  
ñías nacionales o extranjeras.

Id.

299. Id., p. 9.

300. Id.

301. Id., p. 10

N O T A S

302. "Guadalajara sin luces"  
 "Quince centavos y el cielo"  
 "Toreros y Payasos", de Joaquín Pablos  
 "Selva Brava" que se filmaría en Atenquique.  
Id., p. 11.
303. Exponen los conocimientos cinematográficos de Ross Fisher  
 "Único camarógrafo capaz de fotografiar a colores en Méxi-  
 co".  
 Joaquín Pablos, argumentista de "Todo un hombre, Chicos de  
 la prensa, Un domingo en la tarde"; Jorge Mora, que estudió  
 técnica cinematográfica en Estados Unidos, en la Metro Gold-  
 wyn Meyer de Long Island, N.Y., y laboró con Ross Fisher en  
 la escenografía de La isla maldita; el "famoso director nor-  
 teamericano Finix Fox, que dirigiera en la época del cine  
 silencioso varias películas de gran éxito artístico..."  
Id., p. 11.
304. Según le explicaba a Agustín Plascencia Parra y éste me co-  
 municaba fuera de grabación.
305. Ni logré rescatar informes, ni recuerdos. Tan sólo documen-  
 tos que atestiguan un intento, y la pregunta sin respuesta:  
 ¿intento, de qué?
306. Archivo de Notarías. Guadalajara, Tomo 2, Inscripción 78 del  
 libro 30 de la sección 3°.
307. Id.
308. Id.
309. Id.
310. Registro Público de la Propiedad y el Comercio. Guadalajara,  
 Jalisco, 2a. oficina, inscripción 43 del libro citado.
311. El título de acción de la Xóchitl Compañía de Películas es -  
 un documento de cartoncillo de color amarillo, con el anagra-  
 ma de un aguila con una cinta (aparentemente fílmica) en el  
 pico.  
 En el Banco de México de Guadalajara existen en depósito 29  
 títulos de acción de la serie A.
312. Id.
313. Id.
314. El Informador, Guadalajara, Jal., 3 julio 1946, p. 2.

N O T A S

315. Pantallas y Escenarios, núm. 125, Guadalajara, Jal., 15 - abril 1945, s/p.
316. "Cine Farándula", El Informador, Guadalajara, Jal., 11 febrero 1945, 2a. sección, p. 11.
317. El Informador, Guadalajara, Jal., 11 noviembre 1945, Secc. 3, p. 9.
318. Id., 10 febrero 1946, secc 3, p. 3.
319. Id.
320. Id., 10 mayo 1946, secc. 3, p. 4.
321. Macotela, Opcit, p. 48.
322. Id., p. 49.
323. El Informador, Guadalajara, Jal., 17 agosto 1945, p. 1.
324. Lic. Mario Bauche Garciadiego, "Pocas películas pero buenas", El Informador, Guadalajara, Jal., 18 agosto 1946, Sec. 3, p. 9-11.
325. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
326. Id.
327. Id., entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
328. Id., entrevista con la sra. Paz Ramos cuervo realizada por Julia Tuñón, el día 8 de mayo de 1976, en la ciudad de Guadalajara, Jal., Departamento de Estudios Contemporáneos, - INAH, PHO/6/6.
329. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
330. Id.
331. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit, et. al.
332. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit, et. al.
333. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit, et. al.

N O T A S

334. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit, et. al.
335. García Riera, Historia... Vol. III, Opcit, p. 86.
336. Entrevista con la Sra. Paz Ramos Cuervo, Opcit.
337. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit, et. al.
338. "Nosotros opinamos así", La Pantalla, núm. 5, México, D.F., 23 febrero 1941, p. 1.
339. Godoy, Opcit, p. 74.
340. García Riera, Historia... Vol. II, Opcit, p. 44.
341. "Ross Fisher. El Mago de la Cámara", Anuario del Cine Gráfico, 1942-1953, Opcit.
342. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit, Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
343. Entrevista con Antonio Garay, Opcit.
344. Entrevista con Paz Ramos Cuervo, Opcit.
345. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
346. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit.
347. Id.
348. Entrevista con Paz Ramos Cuervo, Opcit.
349. Misma que me obsequió y se conserva en el Departamento de Estudios Contemporáneos.
350. El Informador, Guadalajara, Jal., 19 noviembre 1944, p. 10.
351. Vid. Antonio Garay Gudiño, Argumento de Madres heroicas... en el Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH.
352. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
353. Id., En la Memoria del Gobierno de Marcelino García Barragán, Opcit, en el cap. IV, inciso B., p. 105, se dice que el teatro fue prestado sin costo alguno para toda clase de

N O T A S

manifestaciones, habiendo servido en 870 ocasiones para fines artísticos y 20 más para usos diversos. En el teatro no se conservan documentos que acrediten los eventos pues éstos son quemados periódicamente.

354. El Informador, Guadalajara, 20 diciembre 1945, 2a. secc. p. 3-5.
355. Id., 23 diciembre 1945, 2a. secc. p. 7.
356. Carteles facilitados por Jesús Barocio, fotografía en Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH.
357. Id.
358. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
359. Id.
360. El Informador, Guadalajara, Jal., lro. de mayo 1945, p. 11.  
Id., 4 mayo 1945, p. 5.
361. Portas, Opcit, p. 862.
362. Archivo Histórico de Jalisco. Ramo Trabajo y Previsión Social, 23 noviembre 1942.
363. Id.
364. Id.
365. Id.
366. Id.
367. Entrevista con José de Jesús Barocio, Opcit.
368. Id.
369. Id.
370. Id.
371. El Informador, Guadalajara, Jal., 20 junio 1946, secc. 2a. p. 4.  
Id., 21 junio 1946, secc. 2a. p. 8.

Id., 22 junio 1946, secc. 2a. p. 6.

Id., 23 junio 1946, secc. 2a. p. 5.

El Occidental, Guadalajara, Jal., 20 junio 1946,

Id., 21 junio 1946.

372. Id.

373. No pude confrontar en el Cine Variedades este dato, porque las salas no conservan documentación al respecto: cada cinco años ésta es quemada.

374. Entrevista con el sr. Roberto Pardiñas, Opcit.

375. Entrevista con la sra. Paz Ramos Cuervo y con Jesús Barocio, Opcit.

376. Id.

377. Entrevista con Roberto Cañedo, Opcit.

378. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.

379.       Bajo el cielo de Chapala  
           clara de hermoso tisul  
           tu pueblo vestido de gala  
           bajo la pincelada azul

          Por la mañana temprano  
           los pescadores se alejan  
           llevando el remo en la mano  
           playa y amores dejan

          Pescadores que se van  
           alegrando su canción  
           por la tarde volverán  
           a acrecentar su pasión

          No te tardes pescador  
           regresa pronto a la playa  
           cuida mucho a tu amor  
           no dejes que se te vaya

          Al volver los pescadores  
           regresan con su canción  
           llegan cantando señores  
           con notas del corazón

          Pescadores que se van  
           alegrando su canción  
           por la tarde volverán  
           a acrecentar su pasión.

Tomado del argumento de Bajo el Cielo de Chapala. Facilitado al INAH por Jesús Barocio.



N O T A S380. Id.381. Los hijos de don Venancio

Año 1944

Producida por Filmadora Mexicana, S.A.

Director: Joaquín Pardavé

Argumento: Malfatti y Llanderas

Adaptador: Joaquín Pardavé

Fotografía: Víctor Herrera

Sonido: Rivatón

Escenografía: Luis Moya

Edición: Mario González

Música: Alfonso Esparza Otero

Artistas: Joaquín Pardavé

Marina Herrera "Marilú"

Alfredo Varela hijo

Rafael Banquells

Horacio Casarín

Roberto Cañedo

Estudios: Azteca

Isabel de la Fuente, Opcit., p. 108.Cuando los hijos se van

Año 1941

Producida por Grovas y Cía., Oro Films, S. de R. L.

Director: Juan Bustillo Oro

Argumento: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero.

Fotografía: Jack Draper.

Sonido: Rafael Ruíz Esparza

Escenografía: Carlos Toussaint.

Edición: Mario González

Música: Raúl Lavista

Artistas: Fernando Soler

Sara García.

Joaquín Pardavé.

Carlos López Moctezuma.

Gloria Marín

Emilio Tuero.

Marina Tamayo

Estudios: Estudios Clasa

Isabel de la Fuente, Opcit., p. 67382. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit.383. Id.384. Argumento de Bajo el Cielo de Chapala, Opcit.385. Id.386. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit.

N O T A S

387. Id.
388. Id.
389. Entrevista con Paz Ramos Cuervo y José Guadalupe Mendoza, Opcit.
390. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
391. Trocería de esta película, en negativo, fue donada por Jesús Barocio al INAH y se encuentra en custodia en la Cinemateca de esta institución.
392. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
393. Id.
394. Conversación no grabada con Jesús Barocio. Vid. infra nota 208.
395. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
396. En el año 1950 se construyó la Presa Colimilla que contaría con cuatro unidades de 12,800 kilowatts cada una. Hasta ese momento El Salto, El Potrero, Las Juntas y Puente Grande producían 35,000 Kilowatts.  
Marcelino García Barragán, Memoria... Opcit., p. 78.
397. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.  
Entrevista realizada con el sr. Javier Torres Ladrón de Guevara, por Julia Tuñón, el día 18 de enero de 1977, en la ciudad de Guadalajara.  
Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/18.
398. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
399. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit.
400. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
401. Existe desconocimiento del asunto por parte de Gregorio - Wallerstein, Joselito Rodríguez, Raúl de Anda, Gabriel Figueroa y Emilio Fernández  
Muestra la escasa difusión del proyecto amén de la indiferencia de los inversionistas capitalinos que en este momento contaban con amplia producción.

N O T A S

402. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit.
403. Id.
404. Id., Entrevista con José Guadalupe Mendoza y Jesús Barocio, Opcit.
405. Tomado de la credencial facilitada por José Guadalupe Mendoza.
406. Registro Público del comercio de Guadalajara, la. oficina, secc. la., libro 17, matrícula 53.
407. Id.
408. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
409. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
410. Entrevista con Antonio Pérez Guillén, Opcit.
411. Entrevista con Antonio Garay, Opcit.
412. El Informador, Guadalajara, 20 diciembre 1945, 2a. secc. p. 3.
413. Id., 23 diciembre 1942, 2a. secc. p. 6.
414. Id., 26 enero 1946, 2a. secc. p. 5.
415. Contreras Torres, Opcit., p. 125.
416. Portas, Opcit., p. 936.
417. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
418. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
419. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit., et. al.
420. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
421. Id.
422. Id.

NOTAS

423. Id.
424. Entrevista con Trinidad Noyola, Opcit.
425. Id.
426. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
427. Id.
428. Entrevista con Trinidad Noyola, Opcit.
429. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
430. Entrevista con el sr. Benito Alazraki, realizada por Julia Tuñón el día 11 de agosto de 1978, en la ciudad de México. (no grabada).
431. Benito Alazraki se incorporó al cine nacional como director con Raíces en 1953.
432. Entrevista con Alazraki, Opcit.
433. Entrevista con el sr. Gabriel Alarcón, realizada por Julia Tuñón el día 15 de agosto de 1978, en la ciudad de México. (no grabada).
434. Entrevista con Alazraki, Opcit.
435. Id.
436. Entrevista realizada con el sr. Crescencio Alexandre por Julia Tuñón el día 24 de noviembre de 1976, en Guadalajara, Jal., Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH., PHO/6/16.
437. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
438. Id.
439. Entrevistas con la sra. Elisa Palafox de Jacobo, J. Guadalupe Mendoza y Trinidad Noyola, Opcit.
440. Id., Entrevista con Crescencio Alexandre, Opcit.
441. Id.

N O T A S

442. Entrevista con Crescencio Alexandre, Opcit.
443. El lic. Ignacio Jacobo fue Rector de la Universidad de Guadalajara del 4 de marzo de 1943 al 6 de marzo de 1947. En varias ocasiones fungió como gobernador sustituto durante los períodos constitucionales de Dn. Sebastián Allende - (1932-1935) y Everardo Topete (1935-1939)
444. Entrevista con Elisa Palafox de Jacobo, Opcit.
445. Id., Vid., Capítulo de Cine Mudo en Guadalajara.
446. Los recuerdos sobre el particular son confusos.
447. Entrevista con Elisa Palafox de Jacobo, Opcit.
448. Entrevista con el Ing. Roberto Pardiñas, Opcit.
449. Entrevista con Crescencio Alexandre, Opcit.
450. Entrevista con Trinidad Noyola, Opcit.
451. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
452. Id., Entrevista con José Trinidad Noyola, Opcit.
453. Hoy Avenida Revolución.
454. Entrevistas con J. Trinidad Noyola y José Guadalupe Mendoza, Opcit.
455. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
456. Entrevista con José Guadalupe Mendoza, Opcit.
457. El Informador, Guadalajara, Jalisco, 16 septiembre 1942, p.2.
458. Entrevista con Jesús Barocio, Opcit.
459. Entrevista con Roberto Pardiñas, Opcit.
460. Id.
461. Id.

N O T A S

462. Id.
463. Id.
464. Id.
465. Id.
466. Id.
467. Id.
468. Id.
469. Id.
470. Una copia del argumento, facilitada por el ingeniero Pardiñas, en el Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH.
471. "La Muerte... El Amor... La Muerte"  
Producciones Cine Club de Guadalajara, 1965.
472. Entrevista con el Ing. Roberto Pardiñas, Opcit.
473. Conversación entre el arq. Daniel Vázquez y Julia Tuñón, el 24 de agosto de 1977, en Guadalajara, Jal., (no grabada)
474. Carta firmada por Luis González de Alba y dirigida a la Comisión de Fomento Industrial donde aparece el dato del permiso No. 9199, del expediente 247926. Papeles del Archivo de Agustín Plascencia Parra.
475. Escritura constitutiva núm. 3529 proporcionada por Bernardo Anguiano.
476. Por ejemplo el sr. Anguiano. Entrevista realizada con el sr. Bernardo Anguiano por Julia Tuñón, en la ciudad de Guadalajara, el día 22 de marzo de 1977. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/19.
477. Registro Público de la Propiedad y el Comercio. Guadalajara, Jal., la. Secc., libro 18, matrícula 120.
478. Id.

N O T A S

479. Id.
480. Id.
481. ,Carta del archivo personal de Plascencia Parra.
482. Carta del archivo Personal de Agustín Plascencia Parra. La escritura constitutiva dice que de acuerdo al oficio número 927, presentado el 28 de septiembre de 1962, ante la Delegación de Hacienda número 1, de Guadalajara, Jal.
483. Documento de la Compañía Central de Fianzas. Archivo Personal de Agustín Plascencia Parra.
484. Folleto de propaganda. Archivo Personal de Agustín Plascencia Parra.
485. El Informador, Guadalajara, Jal., 14 de noviembre 1962, - Sección de editorial.
486. El Estado de Jalisco, (Diario Oficial), Guadalajara, 21 - enero 1963, p. 183-184.
487. Escritura constitutiva, Opcit.
488. Id.
489. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
490. Id.
491. "Un grupo de hombres de empresa tapatíos entre los que anotamos a don Bernardo Anguiano, presidente de la Cámara de Comercio de Guadalajara y al señor Enrique Varela, gerente de la misma, a don Manuel López Díaz, gerente general de la radioemisora XEAV, ingeniero Javier Orendáin, profesor Miguel Alvarez Ochoa, señor Alfredo Flores Saiffe, - ingeniero Jorge Ochoa Aldrete y otros, presentaron sus parabienes a los miembros del Consejo de Administración en el cual funge como presidente el señor Roberto C. Aguilar, como Secretario el señor - Jorge Ríos González y como Comisario el doctor Jesús Medina Ascencio.  
En el acto se encontraba el señor Carlos Pizano y Saucedo, quien departió con el señor Adolfo Flores Saiffe, gerente de Películas Guadalajara y el señor Agustín Plascencia, de la misma empresa.

N O T A S

En otro grupo, el R.P. Manuel Lapuente, S.I. y el R.P. Guillermo García Meza, comentaban con el señor David J. Orozco, los planes de la compañía.

El Occidental, Guadalajara, Jal., 26 enero 1963, p. 6.

492. Entrevista con Agustín Plascencia Parra, Opcit.

493. "Películas Guadalajara. Primera Compañía Cinematográfica - Tapatía". Cinerama, núm. 1, Guadalajara, Jal., 31 julio - 1964.

494. Opcit.

495. El Informador, Guadalajara, 17 julio 1945, p. 3.

496. Portas, Opcit, p. 822.

497. Id.

Es interesante citar la noticia que el periódico Uno más uno publicó el 29 de abril de 1981, p. 1., en el sentido de que:

USARA LA IGLESIA MEDIOS MASIVOS DE DIFUSION

El Episcopado propone preparar técnicos y personal - "idóneo"

Para rebatir los errores que continuamente se difunden y extender sobre "un campo sin límites" el Evangelio a millones de personas, la Iglesia católica mexicana se ha propuesto utilizar los medios de comunicación social, ya que también cuenta con una opinión pública desfavorable, al no haber asumido "con toda oportunidad un claro compromiso en la lucha de liberación de las masas de proletarios producidos por el sistema capitalista en que vivimos. La Iglesia se sentiría culpable ante Dios si no empleara esos poderosos medios que la inteligencia humana perfecciona cada vez más. En ellos encuentra una versión moderna y eficaz - del púlpito...."

498. José Herrera Rossi. Centro Jalisciense de Productividad. - Lo ví en octubre de 1978 y me dio algunos ejemplares de su revista Cine Club

499. José Herrera Rossi. "Los Cristianos y el Cine." Cine Club, núm. 2, Guadalajara, Jal., septiembre 1960, p. 8-9.



NOTAS

500. Id., p. 9.
501. Id., p. 10.
502. El Occidental, Guadalajara, Jal., 26 de enero 1963, p. 6.

503.

Una de las industrias contemporáneas más productivas y de importancia creciente es la cinematografía, medio atractivo, de profundo alcance de difusión y de expansión económica prácticamente ilimitada, tanto en el renglón artístico como el comercial, este último con un amplio campo de acción en la filmación de cortos y medimétrajes para televisión y salas cinematográficas, cortos hogareños, filmación de eventos sociales, convenciones, torneos, procesos industriales, películas educativas, etc.

Considerando las vastas posibilidades morales y materiales que en nuestros tiempos representa la industria cinematográfica, invitamos a usted a participar en esta empresa que pretende satisfacer una parte de la creciente demanda filmica desde Guadalajara.

folleto de Propaganda, Opcit.

504. Id.
505. Esquema de Actividades para Desarrollo Inmediato y a Largo Plazo de la Compañía "Películas Guadalajara, S.A."  
 Archivo Particular de Agustín Plascencia.
506. Entrevistas con Bernardo Anguiano y con Agustín Plascencia Parra, Opcit.
507. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.
508. Id.
509. La Casa Loyola era una institución organizada por los jesuitas, encaminada a buscar el recreo sano y la agrupación de las clases medias y altas de Guadalajara.  
 En la década de los años sesenta tuvo importancia en la vida social de esos sectores en la ciudad.
510. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit., Entrevista realizada con el P. José de Jesús Romero Pérez, por Julia Tuñón, en la ciudad de México, D.F., el día 28 de agosto de 1978.

PROPOSITO:

Impulsar, desarrollar y difundir el buen cine, bueno en calidad cinematográfica y en calidad moral.

Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/42.

511. Id.
512. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.
513. Id.
514. Conversación telefónica con el sr. A. Flores Saiffe, ~~por~~ Julia Tuñón, el día 8 de marzo de 1980, en Guadalajara, Jal., (no grabada).
515. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.  
Conversación con Alfonso Flores Saiffe, Opcit.
516. Entrevista con Agustín Plascencia, Opcit.
517. Entrevista realizada con el Sr. Juan Alfonso Chavira, por - Julia Tuñón, en la ciudad de México, D.F., los días 4 y 5 - de agosto de 1978.  
Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/40.
518. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.
519. Id.
520. Entrevista con J. de Jesús Romero, Opcit.
521. Entrevistas con Bernardo Anguiano y Alfonso Chavira, Opcit.
522. Id.
523. Id.
524. Id.
525. El hombre propone,  
Producción de 1964.  
Producciones Pascual Aragonés.  
Director: J. Alfonso Chavira  
Arugmento: J. Alfonso Chavira  
Adaptación: J. Alfonso Chavira  
Fotografía: Alex Phillips Jr.  
Intérpretes: Columba Domínguez,  
Roberto Cañedo,  
Carlos Pouliot  
Isabela Corona  
Adolfo Chaires (Chupamirto)

NOTAS

Elvira Castillo,  
 Jorge Alzaga  
 Manuel Tamés, hijo.  
 Francisco Elizarranas  
 José López Chávez  
 Germán Robles  
 M. Gómez Checo.

García Riera, Historia documental del cine mexicano, Vol. IX.  
 México, Ediciones Era, 1978, p. 125-126.

526. Entrevista con Alfonso Chavira, Opcit.
527. Id.
528. Id.
529. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.
530. Entrevista con Roberto Cañedo, Opcit.
531. Id.
532. La pude ver en exhibición privada el 21 de agosto de 1978,  
 en el local del Sindicato de la Producción, en México, D.F.
533. Portas, Opcit., p. 827-828.
534. El Occidental, Guadalajara, 14 noviembre 1964.
535. Id.
536. Id.
537. Luis Gutiérrez Esparza. "Cinerama obtiene una entrevista -  
 en exclusiva." Cinerama, núm. 17, Guadalajara, Jal., 21 no-  
 viembre 1964.
538. Entrevista con Alfonso Chavira, Opcit.
539. El Informador, Guadalajara, Jal., 14 noviembre 1964, p. 6-B.
540. Id., 15 noviembre 1964, p. 11-A.
541. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.

N O T A S

542. Id.
543. Id.
544. Id.
545. Entrevista con Alfonso Chavira, Opcit.
546. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.
547. Id.
548. El Informador, Guadalajara, Jal., 15 noviembre 1964, p. 11-A.
549. Entrevista con Bernardo Anguiano, Opcit.
550. Id.
551. Id.
552. Entrevista con Jesús Romero, Opcit.
553. Entrevista con Roberto Cañedo, Opcit.
554. Escritura Constitutiva, Opcit
555. Entrevista con Alfonso Chavira, Opcit.
556. El Informador, Guadalajara, Jal., 14 noviembre 1964, p. 11-A, Se da noticia, el mismo día, de la exhibición privada de Guadalajara en verano y de la comercial de El hombre propone.
557. Guadalajara en Verano, año 1964, Producciones Bueno, S.A.  
 Director: Julio Bracho  
 Argumento: Adolfo Torres Portillo.  
 Adaptación: Adolfo Torres Portillo.  
 Fotografía: Alex Phillips  
 Sonido: Jesús González Garay.  
 Escenografía: José Rodríguez Granada.  
 Edición: Jorge Bustos.  
 Música: Manuel Esperón.  
 Artistas: Alicia Bonet,  
 Claudio Brook  
 Javier Loya

NOTAS

David Reynoso  
 Enrique Rocha  
 Elizabeth Campbell  
 Fernando Soto "Mantequilla"  
 Andrea Palma  
 Emma Roldán  
 Lola Casanova

Estudios: Churubusco  
 Isabel de la Fuente, Opcit., p. 528.

558. Entrevista realizada con el sr. José Luis Bueno, por María Alba Pastor, el día 10 de julio de 1974, en la ciudad de - México.  
 Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/2/31.
559. Entrevista con el sr. Javier Torres Ladrón de Guevara, realizada por Julia Tuñón, el día 18 de enero de 1977, en Guadalajara, Jal.  
 Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/18.
560. Ver lo referente a la construcción de estudios en la sección 3, b) de este trabajo.
561. Entrevista con Javier Torres, Opcit.
562. Id.
563. El Hotel Guadalajara Hilton, recién terminado debía ser - inaugurado por el presidente Adolfo López Mateos en los - primeros días de agosto.  
El Informador, Guadalajara, Jal., 8 julio 1964, p. 8-A.
564. Entrevista con José Luis Bueno, Opcit.
565. Id.
566. E. García Riera, Historia... Vol. IX, Opcit, p. 51.
567. Entrevista con Javier Torres, Opcit.
568. El Informador, Guadalajara, Jal., 6 junio 1964, p. 1-C
569. La pude ver en exhibición privada el 13 de marzo de 1980, en la Filmoteca de la UNAM.
570. Entrevista con Javier Torres, Opcit.
571. Id.

N O T A S

572. Id.

573. Id.

574. Id.

575. Destaca la presencia de Juan Gil Preciado, Juan I Menchaca, e Ignacio F. Moreno (gerente local de Operadora de Teatros). El Informador, Guadalajara, Jal., 14 noviembre 1964, p. 11-A.

576. Entrevista con Javier Torres, Opcit.

**CONSIDERACIONES FINALES**

La preocupación por la licitud de estar historiando un sueño, una ilusión (por ende fracasado), me asaltó a menudo durante la elaboración de este trabajo, a lo largo de cada una de sus partes y de cada una de sus complicaciones.

En parte, ésta se nutría de una concepción del término "sueño". Una concepción que lo rodea de irrealidad, cuando la historia supuestamente elabora sus deducciones a partir de hechos.\* Una "ilusión"\*\* también parece aludir a mundos imaginativos, divorciados de los reales.

Todo ello parecía negarle historicidad - historiabilidad a un intento como éste, a no ser porque él rebasó ese carácter (que nunca perdió del todo) en una serie de hechos y de realizaciones. Su estudio, para ser histórico, debía atender - los segundos, sin perder de vista sus orígenes ni motivaciones.

Al término "sueño", tal y como lo explica el diccionario, debí entonces dotarlo de muchos otros matices, aquellos - que le ha dado tácitamente nuestra manera de hablar. Debí abrirle instancias, darle una significación más amplia para comprenderlo con sus posibilidades de ser una expresión, de ser un creador, de ser una conciencia.

\* En efecto, para el Diccionario de la Lengua Española, "sueño" es: el acto de dormir; de representarse en la fantasía de - uno, mientras duerme, sucesos o especies; estos mismos sucesos o especies que se representan: ganas de dormir; cosa que carece de realidad o fundamento; en especial proyectos, deseos, esperanzas con imposibilidad de realizarse...

\*\* Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos; esperanza sin fundamento racional...



Como una expresión, serlo de deseos, de rebeldías, de temores y confianzas, de las que sólo pueden darse en relación y hacia una realidad específica: expresión que, como el negativo de una fotografía, permitiera llegar a una imagen cierta.

Como una conciencia, desde el momento en que, aunque un sueño pueda deformar a un objeto y a su contexto, esta deformación pueda ser significativa y expresar situaciones: la conciencia de una "falsa conciencia" podría ser ruta a otra más cabal, y por ende a una subsecuente acción.

Como un creador, al asumir (muchas veces) el papel de generador primario de inquietudes, que una vez nacidas buscarían ineludiblemente un espacio para realizarse. La posibilidad de su éxito estaría en relación directa con la mayor o menor imbricación respecto a su circunstancia.

Un sueño como el que se estudia aquí (de crear una industria cinematográfica tapatía), expresa una realidad específica y despierta la conciencia en ello y en sus opciones de futuro. Para ellos (los que lo intentaron), supo además convertirse en motor y fin de una acción, rebasando en mucho la definición de "sueño" y de "ilusión" dada por el diccionario, pero sin dejar nunca de serlo: era un sueño con alas, con instrumentos: era un sueño bien nutrido de su circunstancia, soñado por hombres que peleaban su derecho de inventar lo que no existía y de luchar por darle realidad.

El cine, por ser creador de mitos, de héroes y villanos, de estrellas, y representador de deseos, temores y valores, ha sido parodiado con una "fábrica de sueños". Ellos (los sue-

ños) podrían ser expresiones, conciencias creadoras. La fábrica, la industria de esos sueños también.

El aspecto "expresión" es ineludible tanto en la conformación de la industria como en los productos terminados: la cinematografía muestra el contexto histórico en el que se desarrolla, y mediante esta imagen podemos pretender un conocimiento mayor de él. Este es el argumento para incluirla entre las parcelas del estudio histórico, para estudiarla como fenómeno social, como historiadores más que como cineastas o cinéfilos.

El aspecto de "conciencia" y de "creación", en cambio, no está forzosamente presente ni en el fenómeno cinematográfico ni en su estudio histórico. Podría decirse que, a cambio de disfrazar el primero y adormecer el segundo, procurar su existencia sería precisamente el reto, tanto para el cine como para su historia. Lo ha sido de ésta.

En el caso del proyecto de crear una industria cinematográfica jalisciense, este sueño evidentemente expresaba una realidad, concientizaba de una situación y disparaba hacia una acción. Expresaba una realidad específica pero concientizaba de una situación provisional (el auge cinematográfico nacional producido por la Segunda Guerra), que era tomada por definitiva, disparando por tanto hacia una acción poco cimentada: el proyecto se proponía más vuelo que alas tenía: no podía basar su existencia en una situación cuyos avatares rebasaban en mucho la posibilidad de decisión y actuación de quienes lo sustentaban. Las circunstancias emergidas por la guerra podrían aprovecharse, pero con el tono de alerta del que conoce sus límites.

La posibilidad de crear una industria jalisciense, formaba también parte de un proceso mundial de desarrollo de las cinematografías nacionales, como desviación de los moldes hollywoodenses (de la metrópoli fílmica de Los Angeles, a ni vel mundial, o del Distrito Federal en el país), nacido de la conciencia en la importancia ideológica y económica del cine. La diferencia, esencial aquí, del sueño tapatío respecto al fran cés, italiano o inglés, radicaba en que el primero, por escasez de recursos, debía aprovechar la coyuntura de la incapacidad - provisional de otros, y al superarse ésta no podrían continuar en la ruta, mientras los proyectos nacionalistas europeos en cambio, pudieron desarrollarse sólo al término de la contienda armada en la que estaban involucrados. Su sueño se imbricaba en la realidad con más cimientos que ilusiones, tenían, por en de, más posibilidades de éxito.

Así, la ilusión del "Hollywood tapatío" produjo una - conciencia y una actuación, pero derivadas de una realidad mal vislumbrada: una realidad de la que sí se podía deducir lo que se intentaba pero no, en cambio, la manera de hacerlo. Ahí en traría el sueño (como lo define el diccionario): no en el lícito deseo de realizar una inquietud, sino en el suponer, para - su logro, unos mecanismos no adecuados a la específica cir - cunstancia histórica en la que se vivía.

En el caso del proyecto estudiado aquí, la imbricación con su contexto era evidente, al grado de formar parte del baga ge de ilusiones en diversas etapas de la historia local, y de saber adaptarse a cada una de ellas, como parte de su proceso.

Cabe insistir en que todo sueño es dependiente de su circunstancia histórica.

La intención de producir cine en Guadalajara ha estado presente en algunos tapatíos durante un buen trecho de siglo. A pesar de los sucesivos fracasos, el proyecto se reitera, en una perseverancia que incapacita de cuajo la calificación de caprichoso, y que obliga a tomar una vez más en cuenta el importante papel del cine en nuestro tiempo y la aureola de la que éste sabe rodearse: el mundo de imágenes tiene tal fuerza que tiñe a cuanto le rodea de un sentido maravilloso, del que todo parece saberse por una propaganda desmesurada y del que muy poco se sabe, por la unilateralidad de esa misma información. El mundo del cine forma parte de la cultura del siglo XX, tanto como de los alardes de su sociedad. De ahí que su industria suponga una economía pujante y la posesión de ella asuma el carácter de instrumento mágico para promoverla. Una creciente economía, como lo ha sido la jalisciense, con su producto social de incremento de la clase media, debía tener la expresión del deseo de participar de ese progreso al que alude todo cuanto se relacione con la pantalla y de surtir a ese creciente mercado clasemediero de distracciones.

Desde el momento en que un sueño está determinado por su circunstancia, puede ser una opción: el deseo de una posible ruta. Sentir que un proceso pasado tenía que haber sido de una manera específica es fácil (y cómodo) cuando a posteriori sabemos lo sucedido. Pero la labor del historiador es comprender los porqués de los procesos, y éstos sólo se explican en razón

de un contexto que puede permitir varias alternativas. Estas alternativas eran realidad de un tiempo ido, tan válidas como pueden serlo para nosotros diversas opciones de futuro y nuestro esfuerzo y compromiso en aras de una de ellas. El probable equívoco en que incurramos no borra su sentido. Los equívocos de otros tiempos pueden quitarle un lugar entre los - - triunfos, pero no hacerlo con el que les corresponde en la - historia.

El proyecto de hacer una industria cinematográfica - en Jalisco era una opción de sus momentos. El hecho de ser - fallido no obsta en ello. Las razones de este fracaso tampoco son gratuitas, sino resultado de circunstancias muy hondas. En él hemos de remitirnos a ese centralismo que moldea bastante más que las disposiciones de orden burocrático y/o político, que cala hasta las actitudes más nimias en una predisposición a copiar. Imitar aquello dado por la metrópoli (sea España, Estados Unidos de América, Francia o el Distrito Federal), esforzarse más por acercarse a lo que se considere valioso que por encontrar los propios valores, aspirando a recrear fielmente un modelo rara vez cuestionado. El sueño de producir filmes en Guadalajara era nacido de las propias realidades (y ahí era rebeldía) pero luchado de acuerdo a unas prestadas (ahí era sumisión). Brotaba de la peculiar idiosincrasia local, se desarrollaba imitando a México (en la concepción del cinematógrafo como negocio más que como instrumento de cultura, en un mensaje ideológico acorde a esta tónica, en los estereotipos difundidos, etc.) y tendía a una meta también tomada de otro mundo (al que se ligaban por una dinámica nacional

colonial): lograr que, así como en Estados Unidos de América la industria nacida en Nueva York se había desarrollado en Hollywood, en México, la semilla germinada en la capital diera fruto en la provincia. En cada una de estas dos etapas (el camino y la meta) no se tomaba en cuenta ni la situación nacional ni la local: Se utilizaba una mecánica prestada para dar realidad a una inquietud propia. Esta sigue presente.

En los años setentas solamente los grupos de cine experimental\* conservaron viva la fantasía por hacer cine. Los programas formales de crear una industria se mantienen en receso, - pero es evidente que, de retomarse, deberían atender tanto aquellos fracasos que serían su ineludible antecedente como las situaciones que le procuraran un escenario nuevo.

La posibilidad de que pudiera establecerse en Jalisco una industria no es remota: la ciudad de México ya no únicamente usufructúa beneficios, sino también todos aquellos problemas inherentes a la gran ciudad, y la retórica oficial insiste en el fomento de la descentralización, aunque ello no implique ni independencia ni autonomía de las regiones; ya que el proceso de centralismo sigue siendo el marco dentro del cual se experimentan - soluciones prácticas. Un proyecto de industria cinematográfica en provincia difícilmente podría suponerse con independencia del Distrito Federal, por tratarse de una actividad clave para la economía y la cultura nacionales, de cuya importancia, además, - está consciente el Estado mexicano. Por otra parte, un proyecto

\* Al respecto son importantes los avances de Pedro Matute, que desde 1971 ha realizado filmaciones con carácter experimental, premiadas en varias ocasiones.

de esa índole podría representar una solución a algunos de los problemas de la industria. Las posibilidades de realizar esa ilusión, en este momento, serían más decididas en función de necesidades nacionales que locales.

Uno de los problemas a dilucidar en el presente estudio era el de a qué grado el proyecto de hacer una industria en Guadalajara había sido un sueño, un fraude o una real posibilidad. La conclusión al respecto fue de que era las tres cosas, y no sólo porque las tres estaban representadas, sino porque se entremezclaban las unas con las otras en una evidencia de que - la realidad histórica no puede diseccionarse asépticamente en una explicación clara y lineal, sino que ella, como fiel reflejo del hombre por quien está hecha, está formada de contradicciones, ambivalencias, intentos diversos y confusos. El proyecto aquí estudiado fue esas tres cosas, un sueño, una opción y - un fraude. No podemos simplificar, calificándolo de sueño loco (cuando solo es fácil afirmar eso sabiendo que fracasó), ni de fraude vacuo (cuando la idea respondía a un deseo popular cuya medida fue la participación), ni podemos verlo exclusivamente como una opción del tiempo, independientemente de las expectativas humanas (porque el protagonista de la historia es el hombre -determinado por un contexto- cargado de sus flaquezas, -- sus logros, sus sueños y sus trampas).

Trabajar esto fue la constatación de que la historia no es lineal. De que está formada por infinidad de opciones, de contradicciones, de retrocesos; de elementos que desvían al hecho de su cauce: de aquel que solo es claro cuando la perspectiva dada por el tiempo y por el conocimiento de los desenla-

ces nos presenta un devenir ordenado y conciso. Y esta constatación implica la de la necesidad de replantear lo estudiado históricamente en otros muchos terrenos.

Un proyecto como el que aquí se trató adquiere y hace adquirir una significación especial al hecho del paulatino, (pero firme), centralismo que ha conformado tanto al país, como totalidad, como a cada una de las regiones que han sido moldeadas bajo esa circunstancia. Se hace evidente la necesidad de dedicar una mayor atención a todas aquellas historias regionales que pueden permitirnos una mayor comprensión del proceso global de la nación. Trabajar los pequeños temas de las pequeñas (o no tanto) localidades puede ayudarnos a lograr una visión más justa de un proceso, determinado por las relaciones que lo conforman, entre las que cobran un papel esencial las del centralismo. Ambas implican el rezago de los "grandes" hechos en aras de aquellos muchas veces olvidados, por nimios, por fracasados, por localistas, por soñadores. Esta ha sido la premisa para estudiar el proyecto del "Hollywood tapatío."

El plan de crear una industria cinematográfica nos habla de la Guadalajara de hace unos años, de la situación de la provincia para con la metrópoli y para con ella misma. Retrata las condiciones existentes tanto para que pudiera nacer esa ilusión como para que se malograra, y nos evidencia que ese proceso de vértigo al centro no es parejo, sino que está lleno de expectativas de fracaso y de luchas de retorno.

Pero si el intento de proyectar la cinematografía -



tapatía puede interpretarse en términos de una desviación del cauce disparado al centralismo, es evidente que ya Jalisco giraba muy claramente dentro de una tónica nacional de la que no era fácil intentar desprenderse: la línea desarrollista que seguía el país requería de todos los elementos conjuntamente actuando para una misma finalidad. Aquí cabe plantearse si la aparente contradicción entre progreso local y centralización - podía ser un reflejo de la disyuntiva entre la dinámica de desarrollo y la de crecimiento económico.

El desarrollo del proyecto a lo largo de veinte años, muestra también el de la provincia y el de su creciente dependencia: si en los años cuarenta el intento pretendía darse en forma autónoma de la ciudad capital, en los sesenta partía de la necesidad de girar en su entorno. Si las primeras compañías se constituían por miembros de la pequeña (muy pequeña) burguesía, veinte años después las empresas tenían una clara raigambre burguesa, sintomática de un proceso nacional de disminución de aquel sector y de usufructo creciente de los bienes materiales por parte de un limitado grupo. Lo reiterativo del proyecto, en momentos cambiantes, lo hacía asumir nuevas formas más acordes con su circunstancia específica.

Por otra parte, tampoco aparece ya tan claro ni tan lineal el proceso mediante el cual la industria filmica tendría que darse en el Distrito Federal, premisa poco cuestionada. Independientemente de que los logros se hayan dado o no, la intención representa una lucha, que cambia la necesidad de - ese hecho para convertirlo tan sólo en una opción: al fin la -

lograda, y que sólo adquiere una dimensión precisa en el momento en que tomamos en cuenta su contexto, cargado de las otras alternativas que pugnaban también por su triunfo.

En el logro de la cinematografía capitalina frente a la provinciana, se hacen patentes los vehículos de predominio - del centro frente al interior; en este caso no solamente el control económico y la posesión de los medios de producción, la distribución y la exhibición, sino también el de un aparato sindical que, en aras de la protección (de los que ya estaban dentro de él.) se defiende celosamente ante cualquier cambio, coartando la libre competencia de un sistema que ha propuesto ésta a cambio de la protección y del fomento estatal.

Por otra parte, otra ambivalencia que se implica en los proyectos de cinematografía tapatía es aquella que alude a un divorcio entre la finalidad y el medio, cuando la temática expresada no difunde (como cabría suponer de una manera lineal) lo que la industria trataba de construir. El cine tapatío no pretendía crear una conciencia ni de jalisciensidad, ni de transformación de la provincia, ni de ninguna otra cosa, simplemente cumplía la tradición de improvisar y de imitar para conseguir aquello que se lograba en el Distrito Federal: dinero. El cine tapatío respondía a un intento de cambio, pero puertas adentro de la industria, no en cuanto a su función social, y sólo se expresaba en un cine para ser consumido sin cuestionamientos ni críticas. El cine se veía como un negocio, y nunca como un instrumento ideológico que podría influir en la transformación de la conciencia colectiva.

Este hecho es significativo, ya que el afán de emulación

es un índice de la importancia que, como modelo, había tomado la cinematografía, tanto como de la dependencia hacia las formas - (y fórmulas) dictadas en el centro nacional de la industria. Muestra una vez más la tendencia de las clases y las zonas subalternas de intentar su ascenso mediante la asimilación de las dirigentes, al menos mientras ellas sigan usufructuando los beneficios.- Quizá esta perseverancia ideológica en el modelo dado por la metrópoli sea sintomática del curioso "cambio" que pretendía hacerse de una industria de la que tampoco se cuestionaban las estructuras básicas: Guadalajara quería difundir los beneficios del cine nacional, no quería transformar a éste. Por ende, su mensaje no tenía tampoco por qué alterarse.

Laborar con sueños, ilusiones, fracasos, olvidos, con aquella historia subterránea que no se ha sacado a la luz, parece producir esta conciencia: la de la ambivalencia del proceso histórico, su confusión y complicación, y como resultante la paralela de procurar una ciencia histórica más plena y cabal.

Este trabajo tuvo como característica esencial la de despertar curiosidades, interrogantes, dudas, y hasta rebeldías: muchas quedan aún sin resolverse. En ocasiones parecía prematura la realización de la tarea. Otras, en cambio, resultaba tardía: las pérdidas consumadas son insustituibles, y quizá lo esencial de algunas de ellas se haga presente en el texto. La conciencia de las carencias ha estado siempre clara, así como la inquietud por el tema, lo que permitió rescatar una información que parecía marcada inexorablemente con el olvido. Quizá, en última instancia se postergue ese destino y se contribuya al conocimiento de las pequeñas historias, tan válidas y necesarias para la com-

/  
prensión del proceso global de nuestro país.

/

**FUENTES CONSULTADAS**

## F U E N T E S

DE ARCHIVO

Archivo de Notarías. Guadalajara, Jal.  
Archivo del Banco de México. Guadalajara, Jal.  
Archivo Histórico de Jalisco. Ramo Trabajo y Previsión  
Social. Guadalajara, Jal.  
Archivo de la Penitenciaría. Guadalajara, Jal.  
Archivo del Registro Público de la Propiedad y el Co-  
mercio. Guadalajara, Jal.  
Archivos privados: del Sr. José de Jesús Barocio  
del Sr. José Guadalupe Mendoza  
del Sr. Roberto Pardiñas  
del Sr. Bernardo Anguiano  
del Sr. Agustín Plascencia  
del Sr. Antonio Pérez Guillén \*

\* Ver: Fuentes Orales.

BIBLIOGRAFICAS (citadas)

1. Althuser, Louis  
"Ideología y aparatos ideológicos del Estado"  
La Filosofía como Arma de la Revolución  
México, Siglo Veintiuno Editores, 1979  
(Cuadernos de Pasado y Presente)
2. Anuario Estadístico de los Estados Unidos Mexicanos.  
1943-1945.  
México, Secretaría de Estado - Dirección General de Estadística, 1950.
3. Braudel, Fernand  
"La Larga Duración"  
La Historia y las Ciencias Sociales  
Madrid, Alianza Editorial, 1979
4. Camarena, Enrique Francisco  
Narraciones Tapatías. Los Acontecimientos Principales en la Sociedad, La Cultura, La Política, y la Vida Provincial de Guadalajara, Jalisco, - con sus Escándalos y Personajes Distinguidos de 1900 a 1950.  
s.p.i.
5. Carmona, Fernando, et. al.  
El Milagro Mexicano  
México, Ed. Nuestro Tiempo, 1977
6. Contreras, Ariel José  
México 1940: Industrialización y Crisis Política  
México, Siglo Veintiuno Editores, 1977.
7. Contreras Torres, Miguel  
El Libro Negro del Cine Mexicano  
México, ed. del autor, 1960.
8. Córdova, Arnaldo  
La Política de Masas del Cardenismo  
México, Ediciones Era, 1974.
9. Córdova, Arnaldo  
"México. Revolución Burguesa y Política de Masas".  
Interpretaciones de la Revolución Mexicana  
México, Ed. Nueva Imagen, 1979.
10. Córdova, Arnaldo  
"Para el PRI, Renovarse es morir"  
Proceso, núm. 122, México, D.F., 5 marzo 1979,  
p. 6-9.
11. Cuadernos de la Cineteca Nacional  
7 Vol. México, Secretaría de Gobernación, 1975-1976.

## (Testimonios para la Historia del Cine en México)

12. "Debate en la Cámara de Senadores sobre el Proyecto del -  
Decreto de Reformas y Adiciones a la Ley de la In-  
dustria Cinematográfica"  
en Rafael Portas. Enciclopedia Cinematográfica Me-  
xicana, 1897-1955  
México, D.F., Publicaciones Cinematográficas S. de  
R. L., 1957.
  
13. Echeverría, Francisco y Alicia Amado  
El Cine en México. Estudio Sociológico  
México, UNAM, 1960  
(Tesis)
  
14. Eckstein, Salomón.  
"La Reforma Agraria"  
El Ejido Colectivo en México  
México, Fondo de Cultura Económica, 1966
  
15. Fuente, Isabel de la  
Índice Bibliográfico Mexicano (1930-1965)
  
16. García Riera, Emilio  
El Cine y su Público  
México, Fondo de Cultura Económica, 1974.  
(Testimonios del Fondo, II)
  
17. Historia Documental del Cine Mexicano  
9 Vol.  
México, Ediciones Era, 1969-1978
  
18. Godoy, Alberto  
Diccionario Cinematográfico Internacional de Mé-  
xico. 1938-1939  
Sl., Jack Starr Hunt Ed, s/f.
  
19. Gutiérrez Olea, Tomás  
Dialéctica del Espectador  
S.l., ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria  
Cinematográfica, 1978)
  
20. Hansen, Roger  
La Política del Desarrollo Mexicano  
México, Siglo Veintiuno Editores, 1972
  
21. Heuer, Federico  
La Industria Cinematográfica Mexicana  
México, s.e., 1964.
  
22. Macotella Vargas, Fernando  
La Industria Cinematográfica Mexicana. Estudio



/

Jurídico y Económico  
México, UNAM, 1968  
(Tesis)

23. Marini, Ruy Mauro  
Dialéctica de la Dependencia  
México, Ediciones Era, 1977  
(Serie Popular)
24. Marini, Ruy Mauro  
Subdesarrollo y Revolución  
México, Siglo Veintiuno Editores, 1978
25. Medina, Luis  
Del Cardenismo al Avilacamachismo  
México, El Colegio de México, 1978  
(Historia de la Revolución Mexicana núm.18)
26. Memoria del Poder Ejecutivo del Gobierno de Jalisco, 1943-  
1947  
Guadalajara, Artes Gráficas, 1947
27. Meyer, Lorenzo  
"La Encrucijada"  
Historia General de México  
Vol. IV  
México, El Colegio de México, 1976
28. Monsivais, Carlos  
"Notas sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX"  
Historia General de México  
Vol. IV  
México, El Colegio de México, 1976
29. Muriá, José Ma.  
El Federalismo en Jalisco (1923)  
México, INAH, 1973  
(Colección Científica, 4)
30. Onís, Federico de  
"El Cinematógrafo"  
Frente a la Pantalla  
México, UNAM, 1963  
(Cuadernos de Cine, 6)
31. Orendain, Leopoldo  
Cosas de Viejos Papeles  
Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de  
Jalisco, 1969.

32. Primer Informe del Estado de la Administración Pública de Jalisco que Rinde ante la H. XL Legislativo el C. Gobernador Constitucional Lic. Agustín Yáñez, el Día 1º de Febrero del Presente Año  
Guadalajara, 1954.
33. Rangel Contla, José Calixto.  
La Pequeña Burguesía en la Soceidad Mexicana, 1895 a 1960  
México, UNAM, 1972
34. Realizaciones de Una Administración en Jalisco 1947-1953  
Guadalajara, Departamento Cultural del Estado, 1953
35. Revueltas, José  
"Ante los Ojos de la Cámara. Peculiaridades de la Actuación"  
en: Rafael Portas. Enciclopedia Cinematográfica Mexicana. 1897-1955  
México, D.F., Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L., 1957.
36. El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas  
México, UNAM, 1965  
(Textos de Cine, 1)
37. Reyes, Aurelio de los  
Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900  
México, UNAM, 1973  
(Cuadernos de Cine, 21)
38. Reyes de la Maza, Luis  
El Cine Sonoro en México  
México, UNAM, 1973  
(Instituto de Investigaciones Estéticas: Estudios y Fuentes del Arte en México, 32)
39. Reynolds, Clark  
La Economía Mexicana: Su Estructura y Crecimiento en el Siglo XX  
México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
40. Sánchez García, José Ma.  
"Bosquejo Histórico y Gráfico de Nuestra Producción Cinematográfica Durante la Era Muda"

en Rafael Portas. Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955  
 México, D.F., Publicaciones Cinematográficas S. de R. L., 1957.

41. Sadoul, Georges  
 "Materiales, Métodos y Problemas de la Historia - del Cine"  
La Historia Hoy  
 Barcelona, Avance, 1974
  
42. Scmucler, Héctor  
 "La Sociedad del Botón Oprimido"  
Imágenes, núm. 3, México, D.F., p. 12.
  
43. Shulgovski, Anatoli  
México en la Encrucijada de su Historia  
 México, Ediciones de Cultura Popular, 1977
  
44. Silva, Ludovico  
Teoría y Práctica de la Ideología  
 México, Ed. Nuestro Tiempo, 1978
  
45. Solanas, Fernando y Octavio Getino  
Cine, Cultura y Descolonización  
 México, Siglo Veintiuno Editores, 1978
  
46. Solis, Leopoldo  
La Realidad Económica Mexicana. Retrovisión y Perspectivas  
 México, Siglo Veintiuno editores, 1977
  
47. Tarroni, Evelina  
 "Perspectivas Actuales en los Estudios de las Comunicaciones de Masas"  
Comunicación de Masas: Perspectivas y Métodos  
 Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978
  
48. Tudor, Andrew  
Cine y Comunicación Social  
 Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1974  
 (Colección Comunicación Visual)

49. Vidal Dueñas Peña, Héctor  
El Impacto de las Migraciones en el Crecimiento  
Demográfico Diferencial en el Estado de Jalisco  
Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1972
50. Zuno, José Guadalupe  
Anecdotario del Centro Bohemio  
Guadalajara, s.e., 1964.

FILMICAS

- El Hombre Propone

Exhibición privada el 21 agosto 1978  
México, D. F.

- Guadalajara en Verano

Exhibición privada el 13 marzo 1980  
México, D. F.

- Corto Metrajes de Pedro Matute

Exhibiciones privadas durante el mes de  
enero 1978  
Guadalajara, Jal.

HEMEROGRAFICAS\*

## Prensa Diaria:

El Informador, Guadalajara, Jal., 1942-47, 1964.El Occidental, Guadalajara, Jal., 1942-47. 1964.El Estado de Jalisco, (Diario Oficial) (año 1910)

## Revistas:

Actualidades, Guadalajara, Jal., 1942-45.Anuario El Cine Gráfico, México, D.F., 1942-43, 1944-45, 1946.Arlequín, Semanario Humorístico y de Espectáculos, Guadalajara, Jal., 1940-1946.Ahora, Revista Quincenal, Guadalajara, Jal., 1942-1944.Avance, Guadalajara, Jal., 1943-44.Boletín sobre la Situación Económica del Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara, Jal., 1945-1955.Bandera de Provincia, Guadalajara, Jal., 1920-1930.Cámara, Guadalajara, Jal.Cartel, Guadalajara, Jal., 1947.Casa Loyola, Guadalajara, Jal., 1962-1965.Cinerama, Guadalajara, Jal., 1964-67.Desde, Guadalajara, Jal., 1941-42.Cine-Club, Guadalajara, Jal., 1941-42.Cinema Reporter, México, D.F., 1938-1945 (números sueltos)Cinevoz, México, D.F., 1948-1949.El Cine Gráfico, México, D.F., 1934-1938, 1942-1958.Gaceta de Guadalajara, Guadalajara, Jal., 1942.Gacetal Municipal, Guadalajara, Jal., 1942.Guadalajara, Revista Gráfica de Occidente, Guadalajara, Jal., 1947-49.La Comadre, Semanario Humorístico, Guadalajara, Jal., 1944-48.

\* Trabajadas en la Hemeroteca Nacional, UNAM, México, D.F., en la colección de la Asociación de Productores, México, D.F., en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco y en colecciones particulares: la de Agustín Plascencia Parra, del Sr. Herrera Rossi, y de José de Jesús Romero Pérez.

La Pantalla, México, D.F., 1940-1945.

Pantallas y Escenarios, Guadalajara, Jal., 1942.

Pues, Guadalajara, Jal., 1942-45.

Reflejos la Revista de Occidente, Guadalajara, Jal., 1940-43.

Racing, Guadalajara, Jal., 1934-1948.

Revista Gráfica de Occidente, Guadalajara, Jal., 1947-1949.

Revista Moderna de Literatura y Variedades, Guadalajara, Jal.,  
1932-33.

Revista Nacional Mexicana, Guadalajara, Jal., 1946-48.

Sinopsis, Guadalajara, Jal., 1940.

Thais, Guadalajara, Jal., 1941-1943.

ORALES

## Entrevistas Grabadas:

- 1) Entrevista con el señor Crescencio Alexandre, realizada por Julia Tuñón, el día 24 de noviembre de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios - Contemporáneos, INAH, PHO/6/16
- 2) Entrevista con el señor Bernardo Anguiano, realizada - por Julia Tuñón el día 22 de marzo de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/19.
- 3) Entrevista con el señor José de Jesús Barocio, realizada por Julia Tuñón, los días 14 y 17 de mayo de 1976, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/8.
- 4) Entrevista con la señora Amelia Bell, realizada por Julia Tuñón, los días 14 y 20 de diciembre de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/26.
- 5) Entrevista con el señor José Luis Bueno, realizada por - María Alba Pastor, en la Ciudad de México, D.F., el día 10 de julio de 1974. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/2/31.
- 6) Entrevista con el señor José Alfonso Chavira, realizada por Julia Tuñón, los días 4 y 5 de agosto de 1978, en la Ciudad de México, D.F. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/40.
- 7) Entrevista con el señor Antonio Garay Gudiño, realizada por Julia Tuñón, el día 24 de enero de 1978, en la Ciudad de México, D.F. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/29.
- 8) Entrevista con el señor José Guadalupe Mendoza, realizada por Julia Tuñón, los días 24 de agosto, 9, 13, 15, 16 y 17 de septiembre de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/21.
- 9) Entrevista con el señor José Trinidad Noyola, realizada - por Julia Tuñón, el día 23 de agosto de 1977, en la Ciudad de México, D.F.



dad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/21.

- 10) Entrevista con el señor Roberto Pardiñas, realizada por Julia Tuñón, los días 12, 19 y 26 de mayo de 1976, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/9.
- 11) Entrevista con la señora Elisa Palafox vda. de Jacobo realizada por Julia Tuñón, el día 2 de noviembre de 1976, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/15.
- 12) Entrevista con el señor Agustín Plascencia Parra, realizada por Julia Tuñón los días 8 y 9 de marzo de 1980, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/194.
- 13) Entrevista con el señor Antonio Pérez Guillén, realizada por Julia Tuñón los días 16 y 22 de mayo de 1979 en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/209.
- 14) Entrevista con la señora Paz Ramos Cuervo, realizada por Julia Tuñón el día 8 de mayo de 1976 en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos - INAH, PHO/6/6.
- 15) Entrevista con el señor Ramón Reyes, realizada por Julia Tuñón los días 23 de mayo y 12 de junio de 1979 en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/210.
- 16) Entrevista con el señor José de Jesús Romero Pérez, realizada por Julia Tuñón el día 28 de agosto de 1978 en la Ciudad de México, D. F. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/42.
- 17) Entrevista con el señor Rafael Saavedra, realizada por Julia Tuñón los días 24 de marzo y 13 de mayo de 1976, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/7.
- 18) Entrevista con el señor Carlos Stahl, realizada por Julia Tuñón el día 22 de marzo de 1976, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/2/65.

- 19) Entrevista con el señor Javier Torres Ladrón de Guevara, realizada por Julia Tuñón el día 18 de enero de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/18.
  
- 20) Entrevista con el señor Juan Nepomuceno Vallarta, realizada por Julia Tuñón el día 29 de septiembre de 1977 en la Ciudad de Guadalajara, Jal. Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/23.

## ENTREVISTAS O CONVERSACIONES NO GRABADAS:

- 1) Entrevista realizada con el señor Gabriel Alarcón, por Julia Tuñón, el día 15 de agosto de 1978, en la Ciudad de México, D.F.
- 2) Entrevista realizada con el señor Benito Alazraki, por Julia Tuñón, el día 11 de agosto de 1978, en la Ciudad de México, D.F.
- 3) Entrevista realizada con el señor Raúl de Anda\*, por Julia Tuñón, en marzo de 1980, en la Ciudad de México, D.F.
- 4) Entrevista realizada con el señor Edmundo Baez\*, por Julia Tuñón, el 7 de agosto de 1980, en la Ciudad de México, D.F.
- 5) Entrevista realizada con el señor Roberto Cañedo, por Julia Tuñón, el día 6 de julio de 1980, en San Pedro Mártir, Estado de México.
- 6) Entrevista con el señor Emilio Fernández, por Julia Tuñón durante el año de 1980, en la Ciudad de México, D.F.
- 7) Entrevista con el señor Gabriel Figueroa\*, por Julia Tuñón, en el mes de marzo de 1980.
- 8) Entrevista con el señor Alfonso Flores Saiffe\*, realizada por Julia Tuñón el día 8 de marzo de 1980, en la Ciudad de Guadalajara, Jal.
- 9) Entrevista realizada con el Dr. Gómez González, por Julia Tuñón, el día 24 de agosto de 1980, en la Ciudad de Guadalajara, Jal.
- 10) Entrevista realizada con el señor José Herrera Rossi, por Julia Tuñón, el mes de octubre de 1978, en la Ciudad de Guadalajara, Jal.
- 11) Entrevista realizada con el señor Miguel Moragrega, por Julia Tuñón, el día 30 de agosto de 1980, en la Ciudad de Guadalajara, Jal.
- 12) Entrevista realizada con el señor Francisco Ohem, por Julia Tuñón, el día 13 de marzo de 1980, en la Ciudad de México, D.F.
- 13) Entrevista realizada con el señor Joselito Rodríguez\*, por Julia Tuñón, el mes de marzo de 1980, en la Ciudad de México, D. F.

- 14) Entrevista realizada con el señor Enrique Rosado\*, por Julia Tuñón el 7 de agosto de 1980, en la Ciudad de México, D.F.
- 15) Entrevista realizada con el señor Daniel Vázquez, por - Julia Tuñón el día 24 de agosto de 1977, en la Ciudad de Guadalajara, Jal.
- 16) Entrevista realizada con el señor Gregorio Wallerstein\*, por Julia Tuñón, el mes de septiembre de 1976, en la Ciudad de México, D.F.

\* Conversaciones Telefónicas.