Escenarios del cine en Jalisco.

La ciudad, la producción local y la mirada del cine industrial.

Carmen Elisa Gómez Gómez

Universidad de Guadalajara | CUAAD

Escenarios del cine en Jalisco.

La ciudad. La producción local y la mirada del cine industrial.

Carmen Elisa Gómez Gómez

Universidad
de Guadalajara

CUAAD

To my husband Wade Alley
A mi familia

Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Mtra. María Dolores Del Río López
Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

Escenarios del cine en Jalisco.
La ciudad. La producción local y la mirada del cine industrial.

Primera edición, 2023

Textos
© Carmen Elisa Gómez Gómez

Todas las imágenes contenidas en este libro fueron utilizadas para fines académicos.

Diseño de portada y diagramación
Jorge Campos Sánchez

Fotografía de portada
Cortesía del Archivo Fílmico Agrasánchez

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-571-937-5

Este libro se terminó de editar
en julio de 2023.

Hecho en México.

Se prohibe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Índice

7 Introducción

11 *Capítulo 1*
Algunas experiencias cinematográficas en Jalisco

19 *Capítulo 2*
Guadalajara moderna, cruce de miradas entre el cine hecho por cineastas tapatíos, nacionales y extranjeros

31 *Capítulo 3*
La mirada colonialista frente a la experiencia mexicana: películas filmadas en Puerto Vallarta

53 Conclusiones

67 Bibliografía

Introducción

A lo largo de la historia del cine en México, Jalisco ha tenido una participación destacada, ya sea como fuente de inspiración constante en el autóctono género nacional de la comedia ranchera principalmente en la década de los cuarenta, el estado también ha sido sede de importantes filmaciones, al tiempo que ha contribuido con destacado capital humano con sus directores, artistas, compositores y personal en general. Sin embargo, en este libro se abordan específicamente dos temáticas: por un lado, se elabora un recuento del quehacer cinematográfico realizado en el estado y, por otro lado, se analiza la representación de las ciudades jaliscienses (Guadalajara y Puerto Vallarta) en la cinematografía (nacional y extranjera). Las fechas que se toman de partida y límite son 1964 y 1995 respectivamente. De tal modo, en el capítulo 1, se recupera información de fuentes previas, pues dado la escasa circulación de bibliografía sobre el cine en Jalisco conviene dar a conocer estos datos de nuevo, por medio de una cronología comentada. La primera fecha corresponde a la pretensión de que este libro continúe con el recuento del cine filmado en Jalisco que inició la Dra. Julia Tuñón en su libro *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío* (1986), donde narra detalladamente estos aspectos. Si bien incluye varias películas hechas por jaliscienses a mediados

de esta década, como *El hombre propone* (1963) y *Guadalajara en verano* (1964), que por igual se mencionan en este texto, ahí no se abordaban bajo el mismo enfoque con que se hará en este libro, pues Tuñón hacía el recuento historiográfico de estos largometrajes, mientras en el presente libro, se analiza la representación que ambos filmes elaboran de la Guadalajara de ese momento, la modernizada pocos años atrás. En ese tenor, se abordan en este texto también las producciones hechas en el estado hasta 1995, pues esa fecha marcó el centenario del nacimiento del cine, y al año siguiente se dio la llegada de las imágenes en movimiento a estas tierras mexicanas. Hay que aclarar que el presente trabajo no intenta ser un repaso exhaustivo de la producción en Jalisco y seguramente quedarán fuera de este listado realizadores valiosos, que por razones de espacio no pudieron ser incluidos en este volumen. Es decir, ya no se hará el recuento de producciones a partir de 1995 pues eso requiere mucho detenimiento, dado que creció exponencialmente la práctica cinematográfica en el estado, tanto en el nivel escolar con productos de diversas universidades, como a nivel profesional, en que la ciudad ha sido seleccionada como escenario de filmaciones nacionales y extranjeras. Esta amplia cantidad de producciones filmadas en formato de video creció debido, entre otras cosas, al abaratamiento de las tecnologías y la proliferación de instituciones dedicadas a la instrucción de las artes audiovisuales. Queda pues, esta tarea para el futuro.

En los capítulos 2 y 3 se analiza la representación cinematográfica de las ciudades jaliscienses Guadalajara y luego Puerto Vallarta, en producciones hechas por nacidos en Jalisco, así como también de cineastas venidos de fuera de éste y que tienen un respaldo de la industria cinematográfica. Se incluyen también comentarios alrededor de cintas hechas por extranjeros. Por último, es adecuado aclarar que en otros textos he comentado previamente sobre algunas de las cintas aquí mencionadas, sin embargo, en este libro se abordan otros enfoques o se agrega información recopilada recientemente, por lo que la información no es exactamente la misma que en anteriores fuentes.

Finalmente, quiero agradecer muy sinceramente el esfuerzo y profesionalismo de quienes en su momento cumplieron su servicio social como

estudiantes de licenciatura de la Universidad de Guadalajara, trabajando en esta investigación como asistentes y pasaron extensas horas indagando y copiando información en diferentes archivos documentales y bibliotecas: Jesús Rodríguez Pérez, María José Coppel Ochoa, Cecilia Mariana Andalón Delgadillo y Mariana Rodríguez Trujillo. Asimismo, agradezco el apoyo del jefe del Departamento de Teorías e Historia del CUAAD, Mtro. Arturo Verduzco Godoy. Agradezco encarecidamente también la generosidad de Xóchitl Fernández y Rogelio Agrasánchez, Jr. por facilitar algunas fotografías para este libro. Por último, aclaro que el libro de estilo utilizado en este texto es el APA, pero con algunas adaptaciones, como incluir el nombre de pila de los autores en la bibliografía.

CAPÍTULO 1
Algunas experiencias cinematográficas en Jalisco

1.1. Antecedentes

En esta sección se presenta a modo de cronología comentada algunos hechos de la historia del cine en Jalisco, como son las primeras películas que se realizaron en la entidad, las que no pudieron llegar a buen término o las que representan alguna curiosidad por alguna de sus características. No se pretende hacer un recuento riguroso de todas las producciones filmadas en el estado.

1892. William Dickinson, empleado por Thomas Alva Edison, desarrolla sus talleres de New Jersey, Estados Unidos el kinetoscopio, dispositivo para la ver pequeñas películas individualmente. Dentro de un gabinete vertical de madera, de alrededor de un metro de alto, se proyectaba la película mientras la persona veía por un visor.

30 de mayo de 1895. Se lleva a cabo una exhibición del kinetoscopio en la casa de huéspedes Park House, ubicada en el Portal Hidalgo #3, es decir

en los portales enfrente de la Catedral. La hazaña de George Argerino (estadounidense) y su socio Felipe Iturbe, fue limitada pues el kinetoscopio les fue robado en junio y nunca apareció (Vaidovits, 1989, pp. 19-20).

Diciembre 1895. Los hermanos Louis y Auguste Lumière exhiben en un café de Paris, Francia, su invento el cinematógrafo, aparato que filma, hace la copia a positivo y proyecta películas. La duración de éstas era muy breve, alrededor de un minuto de duración, cuando menos en esta primera época. Este dispositivo se caracteriza en proyectar las imágenes en movimiento hacia una pantalla en un salón cuyo auditorio mira hacia ésta, formato que prevalece en los cines hasta nuestros días.

1896. Los Lumière llevan a cabo una estrategia de comercialización que incluye la filmación de escenas de la realidad en otros países para renovar constantemente sus programas para el público francés, al tiempo que estos rodajes en el extranjero dan a conocer el invento de los Lumière. Para tal efecto, los inventores entrenaron como camarógrafos a un grupo de jóvenes, entre ellos Gabriel Veyre.

Septiembre 1896. El Vitascopio, una versión del Kinetoscopio de Edison que consistía en proyectar las imágenes hacia una pantalla, fue exhibida en lo que es hoy el hotel Francés (Morelos y Maestranza), por William Finkenstein (Vaidovits, 1989, p. 22).

Octubre de 1896. El cinematógrafo llega a Jalisco. La primera exhibición que se dio de lo que hoy conocemos como cine, con el aparato de los hermanos Lumière, el Cinematógrafo, tuvo lugar el 20, en el Liceo de Varones (edificio que hoy es sede del Museo Regional). Quien organizó la proyección fue Claude bon Bernard, usando el programa de los hermanos Lumière que incluía sus cortos: *Salida de los talleres Lumière*, *El regador y el muchacho*, *Comida del niño*, *Llegada del tren* y *Demolición de una pared* (Vaidovits, 1989, p. 23). Cintas infaltables en cualquier alusión a los inicios del cine mundial.

Noviembre 1896. Primera filmación en Jalisco. En la hacienda La Florida (en Atequiza), de don Manuel Cuesta Gallardo se filman algunas escenas de la cotidianidad ranchera. Llevan por título: *El amansador, Baño de caballos, Elección de yuntas, Lazamiento de un caballo, Lazamiento de un novillo* (Vaidovits, 1989, p. 23). Dicho hacendado era amigo de Porfirio Díaz. Los camarógrafos fueron los franceses Gabriel Veyre y el también Claude bon Bernard. Algunas escenas muy breves de estas filmaciones pueden verse en compilaciones sobre el trabajo de los padres del cine, en específico en el documental de Bertrand Tavernier, realizado en 1996 y que se puede conseguir en Estados Unidos bajo el nombre que la distribuidora Kino Video le ha dado: *The Lumière Brothers' First Films.*

Abril 1897. El ingeniero tapatío Salvador Toscano —avencindado en la Ciudad de México— recibe el cinematógrafo que compró a los hermanos Lumière. Este aparato contaba con funciones de cámara, proyector y servía también para editar las películas. Toscano (1872-1947) comenzó a comercializar las cintas de los Lumiére, por lo que se considera uno de los primeros exhibidores mexicanos. En 1898 comienza a filmar diferentes escenas de la vida cotidiana. Con lo que se convierte en el primer cineasta mexicano (Miquel, 1997, p. 15).

1897-1909- De acuerdo al historiador de cine mudo en México, Aurelio de los Reyes García-Rojas, es en este periodo en que el cine se exhibe de forma itinerante en el país, por lo que se conoce como la transhumancia. La mayoría de las proyecciones se llevan a cabo en pantallas improvisadas, llevadas por los mismos cineastas, quienes además de filmar en diferentes lugares, mostraban casi siempre el mismo día, al anochecer lo filmado horas antes (De los Reyes, 1996, p. 44). En Jalisco también ocurre lo mismo. Algunas funciones se dan en carpas, en la capital, se encontraban algunas por la zona de San Juan de Dios, a donde iba la gente de pocos medios, a teatros como el Degollado, iban los pudientes. En 1906, el ingeniero tapatío Salvador Toscano —avencindado en

la Ciudad de México— tuvo gran éxito al filmar gente paseando por las principales plazas de Guadalajara, la Plaza de Armas, los Portales y gente saliendo de misa (Vaidovits, 1989, p. 45). Otras partes de Jalisco que filmó el ingeniero Toscano y que se pueden identificar en su documental *Memorias de un mexicano* (1950) son: *Calle de Zapotlán*, *Plaza del pueblo vacía y después llena de gente*; *Recibimiento a Madero en Lagos* y *Ocotlán* (Vaidovits, 1989, p. 47). Durante las tres primeras décadas del siglo XX continuaron diferentes esfuerzos individuales con filmaciones de cortometrajes sobre lo cotidiano o hechos históricos; entre estos pioneros que trabajaron en Jalisco se encuentran Jorge Stahl y Jesús H. Abitia.

1920 y 1921. Se filmó en Guadalajara la película *El Escándalo*, producida por la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, dirigida por Alfredo Baltasar Cuéllar, los protagonistas fueron la actriz local Emilia Ruiz del Castillo, junto con Javier Y. Zayas y Enrique Tovar Ávalos. Por su parte, la cantante de ópera italiana María Cantoni es considerada la primer cineasta que filmó en Guadalajara con sus películas *El que a hierro mata* y *La bastarda* (1921).

1922. La famosa familia circense Bell filmó *El último sueño* con las actuaciones de los hermanos Eduardo, Nelly, Estela, Jorge, Ricardo Jr., Óscar, el niño Eduardo Bell y Celia Bell quien escribió el guión de este melodrama. La película fue filmada completamente en Guadalajara y estrenada en el Teatro Degollado, junto con un mediometraje con la actuación de Oscar Bell, *Fausto y Margarita*. Oscar también dirigió el noticiario tapatío *Revista de Guadalajara* (1928).

Década de 1930. Especialistas en el cine mudo como Federico Dávalos Orozco han señalado la coincidencia de la desaparición del cine hecho en los estados con la llegada del cine sonoro (Dávalos, 1996 p. 39). Esto se explica porque el uso del sonido complicó la producción cinematográfica, que en resumen, requería del incremento en los presupuestos y los

tiempos de postproducción. Así fue como se limitó la posibilidad de producir cine en forma independiente de la industria del Distrito Federal.

1932. El director y actor Guillermo Calles filma el documental *Pro-Patria*, que recupera la dinámica del viaje por tierra entre Los Ángeles, California y Ciudad de México. Entre otras cosas, el documental tenía como objetivo mostrar los avances en la nueva carretera que une los estados mexicanos de la costa del Pacífico, por lo que el recorrido muestra imágenes desde Nogales, Sonora, pasando por Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Michoacán y Estado de México. Del estado de Jalisco aparecen algunas imágenes de Magdalena, Tequila (vistas del pueblo desde la colina de Plan de Barrancas y la destilería Cuervo), Ocotlán, Guadalajara e Ixtlán. Del rodaje de Guadalajara, donde aparentemente fue filmada en dos días, queda constancia de la participación del entonces gobernador del estado Juan de Dios Robledo. El documental se estrenó en Los Ángeles en julio de 1932 (sitio web Agrasánchez Film Archive).

Década de los 40. Se realizaron varias filmaciones en el estado. Una de las más conocidas fue *El secreto del testamento* (de la productora Guadalajara Films) bajo la dirección de Antonio Garay Gudiño en 1944 en locaciones de varias casas de Guadalajara, el templo de Aranzazu, los Colomos, la barranca, Chapala -en la finca llamada «El Manglar» y en El Arenal, en la hacienda «El Careño». No llegó a estrenarse; *Madres heroicas* de Artistas Unidos de Occidente, director Antonio Garay Gudiño (1945), filmada en Tateposco. Llegó a concluirse y tuvo una duración de 30 mins. Tuvo pocas exhibiciones. En 1948 se realizó *El sombrero del amo* de la Cooperativa Elaboradora de Películas Atoyac con Manuel Sánchez Valtierra como director de esta película (duración: 40 minutos), con locaciones en algunas casas de Tlaquepaque, el Lienzo Charro del parque Agua Azul y cerca de Cajititlán, en el campo. También en 1948 se rodó, *Bajo el Cielo de Chapala* y su rodaje ocurrió en Jocotepec. De las cintas aquí señaladas, tienen en común que no llegaron a terminarse porque intervinieron factores económicos y de falta de apoyo de

una infraestructura profesional que en ese momento no existía en el estado (Tuñón, 1986).

1955. Se proyecta el primer noticiero de «Provincia en Marcha», el 5 de mayo de 1955, filmado en blanco y negro, «reportaje sobre las obras de introducción de agua a Guadalajara, proveniente del lago de Chapala» (Matute, 2016, p. 12), así como un reportaje para promocionar la tienda departamental Cadena y un partido de futbol del equipo «Guadalajara» (Duración 10 mins). Provincia en Marcha surgió bajo el patrocinio del empresario radiodifusor de Manuel López Díaz (dueño de Canal 58), del Banco Refaccionario de Jalisco y la Cámara de Comercio de Guadalajara. El noticiario Provincia en Marcha estuvo encabezado por Ricardo Vázquez Acosta, quien venía del DF con experiencia previa en la productora CLASA, donde participaron también como realizadores Rubén Urzúa y Carlos Cortés Vázquez. Sus reportajes llegaron a exhibirse en 14 estados del país. Vazquez Acosta dirigió Provincia en Marcha por 11 años hasta que en 1966 pasó a su sobrino Carlos Cortés Vázquez la dirección. Pasó de tener que revelar sus rollos en el DF a realizar todos los procesos en su edificio propio ubicado en Av. México —a media cuadra de Av. Américas— y que en su última etapa albergó un cine. Tras distintas modificaciones en el perfil de sus documentales, esta productora estuvo en activo hasta 1990. De acuerdo a Matute Villaseñor se filmaron más de mil revistas semanales (2016).

1.2. Primeras actividades cinematográficas de la Universidad de Guadalajara. La División Cinematográfica

En 1951 la Universidad de Guadalajara dio los primeros pasos en su relación con el cine, pues el 16 de marzo de ese año el Rector Ing. Jorge Matute Remus nombró al Ing. Roberto Pardiñas Jr. como Jefe de la División Cinematográfica, cuyo objetivo, según declaró éste era: «formar todo un núcleo, una estructura, de producción de cinematografía, distribución y producción a nivel académico... no solamente educacional, también de arte (Tuñón, 1986. p. 98)». Pardiñas no tenía estudios formales de cine, pero era cinéfilo desde

siempre y había incursionado en la realización de forma autodidacta, entre otras cosas, filmó el desplazamiento que tuvo el edificio de la Compañía Telefónica en la avenida Juárez en 1950 (Franco, Suárez y Hernández, 2008, p. 154). Este desplazamiento fue un logro muy importante en la carrera del Ing. Matute y para la ingeniería civil del país. Entre quienes participaron en esta División se encontraba Francisco Rea González — a partir de 1952— quien fue un activo promotor, productor y creador en ámbitos culturales como teatro, radio, televisión y cine en la ciudad. Rea González explica que en un principio la División Cinematográfica estuvo en el Paraninfo, pero luego se trasladaron por instrucciones del rector Matute Remus al Instituto Tecnológico (Franco, Suárez y Hernández, 2008, p. 156). Rea explica brevemente cómo fue su experiencia en la División: «Entonces era la rectoría a cargo del Ing. Jorge Matute Remus, un hombre muy inquieto a quien yo desde aquí debo agradecerle la gran deuda que tengo con él y que tiene Guadalajara dentro del desarrollo de la cinematografía, que se llamó Roberto Pardiñas creó algo que se llamaba la División Cinematográfica de la Universidad; ahí fui a dar yo y encontré personas muy dinámicas y juiciosas, todos éramos estudiantes, ahora todos somos profesionistas (Franco, Suárez y Hernández, 2008, p. 153)». También señaló que tuvo dos sedes: «La División de Cinematografía se ubicó originalmente en la Facultad de Leyes, en el actual Paraninfo de la Universidad y más tarde en el Instituto Tecnológico (citado en Franco, Suárez y Hernández: 2008: 154)».

La División contemplaba también la difusión cultural por otros medios, como realizar también programas radiofónicos y grabación de discos musicales con la participación de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Con el proyector de 16 mm que se contaba en esta División se hacían proyecciones de películas científicas, por ejemplo, en la Facultad de Medicina. Igualmente se contaba con préstamos de películas de diferentes embajadas e instituciones culturales como la Alianza Francesa, sobre todo cortometrajes, incluso algunos documentales de carácter científico. Entre otros proyectos, en la documentación oficial, (del Libro 401, expediente 1-10-212-401-495, 1953-1954) el propio Pardiñas —quien falleció en 2003— intercambió con diferentes dependencias de la Universidad y Rectoría se habla de que estaba conclu-

yendo un documental sobre las islas Revillagigedo y se aprobó la filmación de un documental sobre los murales de José Clemente Orozco (según consta en carta firmada por el director del Depto. de Extensión Universitaria, Lic. José Gpe. Zuno, 14-VIII-1954). Así mismo se planeó también la realización en formato de noticiario de una Revista universitaria y documentales culturales. Por diferentes circunstancias, la División Cinematográfica no tuvo continuidad después del periodo del Rector Matute, por lo que la productividad de ésta no redundó en un cuerpo de películas, sino en los meros preparativos para producirlas, como compra de equipo y contratación de técnicos especializados (laboratorista, proyeccionista, editor, guionista, etc.). Julia Tuñón atribuye a decisiones burocráticas la desaparición de la División: «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 (Tuñón, 1986. p. 99)». La autora señala que también *hay noticia de que años después* «algunos alumnos de la Universidad de Guadalajara utilizaron el equipo cinematográfico disponible y filmaron un cortometraje en 1965, titulado *La muerte... el amor... la muerte* (Tuñón, 1986. p. 99)».

1.3. La semilla de la cinefilia y los cineclubes en los años sesenta

Si bien siempre ha existido en Jalisco gente que ha tenido el hábito de asistir al cine buscando productos de calidad estética, diferente a lo que ha ofrecido la cartelera comercial, fue hasta los años sesenta que despegó el ejercicio de orientar esta costumbre en los cine clubes. Desde los inicios del cine sonoro ha prevalecido en México la exhibición de cine hecho por Hollywood, desbancando aún a las producciones mexicanas. Por eso es que un sector del público se ha interesado en conocer otro tipo de cine que se sale de estos esquemas y que algunos han dado en llamar cine de arte, a pesar de que en muchos casos se ha incluido cine que originalmente se exhibió en la cartelera comercial de su país de origen, como ha sido el caso del cine francés o italiano.

La aparición de estos foros alternos en México puede rastrearse hacia 1948, pues el historiador de cine Moisés Viñas indica que fue en ese año en que se creó el Cine Club México del Instituto Francés de América Latina. Cuatro años después surge el Cine Club Progreso cuyo objetivo era ofrecer un foro de discusión del cine más democrático que el del IFAL. Este segundo cine club produjo tiempo después también una revista llamada Cine Club, organizó conferencias y concedió orientación a otros organizadores de cine clubes. Para Viñas este esfuerzo llevaría a provocar un «movimiento nacional de cineclubs (Viñas, 1987, p. 191)». Por su parte Alfredo Mendoza Cornejo indica que en la Universidad de Guadalajara surgió en 1950 el «Cine-Club Universitario», a iniciativa del profesor del Río Akal, aunque que fue de breve duración, aún así se puede considerar el primero de éstos en Jalisco. Las películas que se habrían de exhibir eran de diferentes países europeos, facilitadas por sus consulados o embajadas. «Los lugares propuestos para situar las proyecciones fueron: el Paraninfo, el aula mayor de la Escuela Preparatoria, la sala de la «Casa del Estudiante» y el teatro Degollado. Aunque fue fugaz la operación del «Cinema Club», el Departamento de Extensión, bajo la dirección de Rodolfo González Guevara, retomó el proyecto y dio inicio oficialmente a las proyecciones en tres salas (1989, p. 135). Después de 1951 se continuó con la exhibición de películas en el Paraninfo, esto como parte de las actividades de la División de Cinematografía, —la cual se comentará más adelante—. También en la Escuela Vocacional se tenía exhibición semanal de películas los miércoles (1953).

En los años sesenta los tapatíos que coincidían con esta búsqueda estética encontraron una oportunidad para satisfacer esa preferencia al volverse asiduos concurrentes de los cine clubes, los cuales surgieron con buenas expectativas para establecerse como una forma alternativa de diversión cinematográfica que en muchas ocasiones incluía la discusión de la película recién vista, ya fuera con la guía de alguien considerado conocedor del tema o entre los mismos miembros habituales del club. Además de los cineclubes, la oferta cinematográfica en esa época era variada y los cinéfilos podían ver en el cine comercial, filmes de diferentes países y no era raro que estuvieran familiarizados con las grandes estrellas europeas, por ejemplo.

Pero los programas de los cineclubes fueron aún más especializados en cine de otros países más allá de Francia, Italia o Inglaterra, con productos menos convencionales y de búsqueda estética que a veces no podía considerarse comercial. Uno de los cine clubes que dejó huella fue el que tenía sus sesiones de proyección de películas y discusiones en el auditorio de la Casa de la Cultura Jalisciense, que inició actividades en 1961. Se llamó Cine Club «Guadalajara» y era auspiciado también por la Alianza Francesa. Entre los fundadores se encontraban Fernando Rivero, Francisco Zárraga, el ingeniero Roberto Pardiñas y el abogado Fernando López Ochoa, quien al respecto señaló: «La Alianza Francesa nos regaló dos proyectores, hacíamos programas de mano con los datos más relevantes de las películas, debate posterior a la exhibición, era un verdadero cineclub donde pudimos apreciar lo mejor del cine francés y polaco hasta esa época, ya que el material lo obteníamos principalmente de Embajadas que nos lo proporcionaban gratuitamente (Matute, s.f., p. 3)». Se distinguió por el variado programa de cine internacional, incluyendo clásicos como *El acorazado Potemkin* (1925) del soviético Sergei Eisentein, *Orfeo* (1950), del francés Jean Cocteau; documentales sobre arte o cine como *Antología del cine italiano*, sobre los actores del cine mudo; y por ejemplo celebraron su octavo aniversario con la película *Generación* (1955) del polaco Andrzej Wajda (*El informador,* 2 de mayo de 1969). Parte importante eran las discusiones al final, algunas de ellas dirigidas por el literato Arturo Rivas Sáinz, siendo entre otros los comentaristas Juan Díaz Barrera y Daniel Vázquez Aguilar. Este hecho significó un verdadero aprendizaje a sus asiduos asistentes, entre quienes se encontraba Javier Torres Ladrón de Guevara, (quien luego fue el productor de *Guadalajara en verano)* (1964), según recordó su esposa Dolores Martínez en entrevista (Gómez, 2013, p. 1).

1.4. Festival Internacional «Guadalajara» de Corto Metraje, el festival pionero.

En 1965 el Departamento de Cinematografía del Instituto Jalisciense de Bellas Artes, creado por el gobernador Francisco Medina Ascencio organizó el Festival Internacional «Guadalajara» de Corto Metraje, como parte de

las actividades de la primera edición de las Fiestas de Octubre. El programa se formó con 72 películas en concurso, provenientes de 17 países. Las sedes de las proyecciones fueron el auditorio Salvador Allende del actual Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara y en la Casa de la Cultura Jalisciense. El jurado estuvo compuesto por Francisco H. Zárate, Javier Torres Ladrón de Guevara, Roberto Pardiñas, Enrique Meludis, productor de televisión local, los directores estadounidenses Will y Leigh Jason, además del director del festival, Fernando López. A lo largo del festival acompañaron a sus películas diplomáticos de los siguientes países: Finlandia, Yugoslavia, Checoslovaquia, URSS, Estados Unidos, Alemania Oriental, Gran Bretaña y China. Fueron igualmente invitados algunos directores extranjeros y mexicanos como Adolfo Garnica, Guillermo Saldaña, Héctor Manuel León Romo y Bosco Arochi, y los productores mexicanos Juan José Ortega, José Luis Bueno y Alejandro Rodríguez McNiece. En cuanto al interés del público, fue de un rotundo éxito, con funciones llenas en todo momento. En esa primera edición del festival «Guadalajara» se premiaron con el primer lugar a las películas: *Que viva la muerte* del mexicano Adolfo Garnica; así como *Arquitectura USA*, del norteamericano Tibor Hirsch. En 1966, la segunda edición contó con mayor apoyo gubernamental, pues esta vez también participó el Director General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, Mario Moya Palencia, quien inauguró el festival el 10 de octubre de 1966 en el Teatro Guadalajara del Seguro Social. Además, se involucró en gestionar, entre otras cosas, que el festival fuera reconocido y autorizado por la Federación Internacional de Productores y Asociaciones Cinematográficas (FIAPF, por sus siglas en francés), con lo que se le catalogaba como único en su género en América. El festival, que se concluyó el 21 de octubre, era similar a los que se realizaban en Oberhausen (Alemania Occidental), Cracovia (Polonia), Cork (Irlanda) y Edinburgo (Escocia). También asistieron a diferentes ceremonias el Director del Banco Cinematográfico, directivos, actores, directores y productores reconocidos en el país. Las películas premiadas fueron la mexicana *Remedios Varo,* de Jomi García Ascot y la canadiense *Dimensiones,* de Bernard Longpre. El jurado estuvo compuesto por Jean Lefebvre, coordinador de

festivales en Canadá, Walter Wey, diplomático brasileño, el escritor Carlos Monsiváis, Victor Stanislawsky y Will Jason.

El tercer festival no se llevó a cabo en 1967 (el gobernador en turno desapareció el Instituto Jalisciense de Bellas Artes), sino hasta 1971 cuando el ya Secretario de Gobernación, Moya Palencia le propuso al Presidente municipal de Guadalajara, Guillermo Cosío Vidaurri que se reanudara el festival, ahora bajo el auspicio del Ayuntamiento local (López Ochoa, s.f., p. 3). La inauguración tuvo lugar en el cine Variedades, con la asistencia de destacados productores como Fernando de Fuente, actores mexicanos, funcionarios, representantes de los cuadros sindicales y los estudios. En el mismo cine se llevó a cabo la clausura y las funciones regulares, en el teatro Guadalajara. El jurado estuvo integrado por Robert Dunbar, director de la London Film School; Will Welling, director del festival de Oberhausen; los mexicanos: Emilio Fernández, director; Columba Domínguez, actriz; Jorge Ayala Blanco, crítico de cine y Miguel Donoso Pareja, escritor ecuatoriano. Se instituyó como premio una pequeña estatuilla representando un sombrero charro en oro, plata y bronce. Las películas galardonadas fueron: *Cien años de lucha*, dirigida por Bernabé Hernández, Hernán Enríquez y Tulio Raggi, de Cuba (primer lugar y Sombrero de Oro); *Frida Kahlo,* de Marcela Fernández Violante, de México (segundo lugar y Sombrero de Plata); *Pigdom* (*Mundo de puercos*) de Herschel Weingrod, de Inglaterra (tercer lugar y Sombrero de Bronce); premio Ex aequo al cortometraje de animación *La mujer del escultor*, dirigida por Jaroslav Boek, de Checoslovaquia, junto con *Ver o no ver,* de Bratislav Pojar, de Canadá y al mejor director Jan Lanica (Alemania) por *Paraíso*, que recibió una Placa de plata (López Ochoa: s.f., 4). La última edición del *Festival Internacional Guadalajara de Corto Metraje* tuvo lugar del 18 al 25 de noviembre de 1972, en los mismos cines que la ocasión anterior. Las premiadas fueron *Simpatizante*, de Christian Noscha, de Alemania; Ex aequo *Hombres en el parque,* de George Geertsen de Canadá (Sombrero de Oro); *María Martínez López*, dirigida por Dieter Hasmacher, de Alemania y Ex aequo a *Sobre un primer combate*, de Octavio Cortázar de Cuba (Sombrero de Plata) y *Tinta blanca en Avándaro*, de Humberto Ruvalcaba de México (Sombrero de Bronce).

Imagen 1: Cartel del Festival de cine de cortometraje. Cortesía de Fernando López Amaya.

Desde el primer festival, las películas concursantes se exhibieron en otros foros, como la Reseña de Acapulco (1965), el Festival de Zagreb y el Festival de Oberhausen (1972 y 1973 abril), donde el director del Festival Guadalajara, López Ochoa, fue invitado e incluso presentó una selección del programa tapatío en diálogo con el público. La progresiva mejora en la calidad y cantidad de las cintas del festival se puede observar en los números de cada edición: la primera con 72, la segunda con 114; la tercera con 116 y hasta llegar a 153 películas, originarias de 27 países en la última edición. Desgraciadamente, este esfuerzo cultural tapatío fue hecho a un lado por las instancias gubernamentales y ya no fue posible que el festival continuara, dejando sin alternativas al público que respondió efusivamente a los materiales exhibidos. Es oportuno señalar que los únicos jaliscienses que presentaron cortometrajes

en el festival fueron Carlos Cabello Wallace — quien hizo otros trabajos en cine y es conocido por su larga trayectoria en la televisión local, canal 4 de Televicentro/Televisa—, con el documental *Sinfonía de la ciudad* (30 mins, 16 mm); José Asunción Cortés con *La muerte de un mexicano*; Alejandro González Gortázar con *Tally* (b/n, 18 mins, 16 mm) y *Acherontia* (color, 25 mins. 16 mm); codirigido con Antonio Oceguera contó con la participación de actores del teatro tapatío como Laura Patricia Orellana, Benjamín Pineda y María de la Luz Camacho (García Riera, 1995, Tomo 16. p. 152), logrando Mención Especial en la cuarta edición del Festival. En *El Informador* se señala que este premio fue concedido «por ser un buen trabajo de dos directores jóvenes (S/a. *El informador.* 26 de noviembre de 1972. p. 2-A)». También se menciona que el cortometraje *Amor y Paz* de Carlos Cabello Wallace fue premiado como el Mejor film realizado en Jalisco (S/a. *El informador.* 26 de noviembre de 1972. p. 2-A).

Otros cortometrajes exhibidos en esta edición del Festival en 1972, consigna Emilio García Riera que también se presentaron como concursantes: *Exorcismos*, *Homenaje a Leopoldo Méndez*; *El eclipse*; *Arte barroco*, *Los hombres cultos* de Ignacio López; *La Tarahumara* de Bosco Arochi, *Olimpiada en Múnich 1972*, de Carlos Cortés Vázquez, *Diego Rivera en Chapingo*, de Dolores Álvarez Bravo; *El mundo es mi campo de juego (etapa china)* de G. Carrasco, *Engranaje subterráneo del sentido táctil*, de Héctor Rodríguez; *Corrida de Niños toreros* de Roberto Rosas, *Una fábula*, de Juan Latapí, *Fiesta de San Juan Chamula*, de Rubén Anaya Sarmiento; *Ricardo Flores Magón*, de Jesús Santiago Valenzuela, *El surrealismo y el arte fantástico*, de Mario Cabañas, *Mendiro Buenantzanzin*, de Santiago Valenzuela, *Adrián* (de director anónimo) y *Paul Robeson* y *The Baltic* de Barbara Berch Jamison (García Riera, 1995, Tomo 16. p. 152).

Para concluir es oportuno apuntar que a pesar de haberse realizado en pocas ocasiones, el Festival Internacional «Guadalajara» de Corto Metraje demostró que el público jalisciense tenía avidez de conocer un tipo de cine diferente al convencional y dejó abierta la puerta para el futuro desarrollo de la vena cinéfila tapatía que se venía nutriendo paulatinamente con los cineclubes desde inicio de los años sesenta.

1.5. Cortometrajes pioneros años 70

En esta década y gran parte de los años 80, el formato que se utilizaba para estas filmaciones en el cine era la película de 8 milímetros o su variante mejorada, el Super 8. (Por zlo que cuando sea necesario se hará la anotación de especificar cuándo no fue el caso y la película se haya filmado en la variante de 16 milímetros, es decir, un formato de mayor tamaño, que ofrecía mejor calidad y definición de la imagen, el cual se podía considerar semi-profesional). Los amantes del cine con inquietudes en la producción en Guadalajara utilizaron el formato de 8 y super 8 porque se trataba del formato cinematográfico de menor costo y que estaba más al alcance de los interesados. En 1969, se realizó el cortometraje de tipo experimental *Del Omeyoran al Mictlan*, el cual fue producido por el pintor Jorge Navarro y financiado él mismo, junto con Roberto Mendiola y el Sr. Franco. El montaje y dirección corrió a cargo de Roberto Pardiñas, quien señaló que el cortometraje de 22 minutos tenía un sentido simbólico: «se refiere a la visión subjetiva de un pintor ante la angustiosa realidad que le rodea y su sorpresa al encontrar valores metafísicos y filosóficos insospechados en la cultura Náhuatl, los cuales plasma en sus obras pictóricas (Castro, 1972, p. 22)».

Fue hasta entrados los años setenta que en Guadalajara se dio un cierto auge del cortometraje por la cantidad de películas de breve duración filmadas, de acuerdo con el Mtro. Pedro Matute Villaseñor, quien señala que el periodo 1971-1976 fue productivo en cuanto a cantidad y variedad (Matute, 2016, pp. 191-192). A continuación se enumeran con el nombre de su director las producciones hechas por jaliscienses que se filmaron en Guadalajara , siguiendo a este autor:

Acherontia (1972) de Eugenio Arias Buenrostro, conocido como exhibidor de cine de arte. En el artículo «El Festival Internacional Guadalajara de Corto Metraje» publicado en la primera época de la revista electrónica de cine, *El ojo que piensa*, el investigador Pedro Matute Villaseñor resume la trama de este corto: «narra las peripecias de una pareja que se mete a juguetear con ganas de tener relaciones sexuales a una gran casona abandonada, construida en el siglo XVIII, donde siempre se siente una presencia que los

acecha (haciéndolo por medio de una cámara subjetiva) y volverse visible en el clímax de la película (Matute, Marzo 2005, p. 8)».

Por su parte *Tally* (1972), de Alejandro González Gortázar contó con actuación de José Trinidad Padilla López y se caracteriza por:

> «(…) Con humor negro se burla de la huesuda siguiendo la línea en este aspecto tan presente en la literatura, la pintura y demás manifestaciones artísticas. (…) narra la nostalgia del primer amor perdido en la infancia y que recupera sus manifestaciones varios años después en situaciones insólitas (Matute, Marzo 2005, p. 8)».

Basada en un cuento de Ray Bradbury, el filme llegó a ser visto por éste, quien quedó satisfecho de la adaptación (Matute, 2016, p. 149). También son de González Gortázar, egresado de la carrera de arquitectura y dedicado también a la plástica, en concreto al dibujo: *Praxis*, sobre el proceso de creación musical y *La de Nacho Aldapa* sobre la obra del pintor homónimo. También se produjeron en esta época: *Sinfonía de la ciudad*, documental sobre Guadalajara (filmado en 16 mm.) de Carlos Cabello Wallace; *La muerte de un mexicano* (filmado en 16 mm.) de José Asunción Cortés (egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación ITESO), *La cabellera* (producido por alumnos del ITESO) de Enrique Sánchez Ruíz (investigador en temas de Comunicación en la Universidad de Guadalajara); *Pleoma* (D: 3 minutos, de tipo experimental) de Guillermo González González; *Campesino en camino* de José Luis Pérez; *Anillo de compromiso* de Lucio Rosas; además de otros cortos de José Luis Echeverri y José Luis Pardo.

Pedro Matute (2016) también destaca que en los años setenta se distinguió el trabajo de Alejandro Ruíz Montaño, quien estudió Ciencias de la Comunicación en el ITESO y de forma autodidacta estudió diferentes cursos de realización cinematográfica. Son algunos de sus cortometrajes: *Nuestro mundo*, *Juego de pókar*, *El hombre de arena*, *Entre Hesse y Kafka*; *Manos de barro* (documental sobre alfareros de Tlaquepaque). Fundó la productora Cinematográfica Experimental, S.A., la cual llegó a competir con Provincia

en Marcha en el terreno de producción de reportajes empresariales, varias de las cuales fueron procesadas en laboratorios cinematográficos en Los Ángeles, California, buscando obtener óptima calidad. Dicha empresa se dedicó a la publicidad, sin embargo cerró a fines de los años 70, por incosteable a causa de las crisis financieras del país (Matute, 2016, p. 169). También fueron producidos en esta década los cortometrajes de Pedro Matute, quien estudió cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Sus cortos son: *Reflejos*, *El Ciervo* (1973), *Catarsis*, *El canto de la sirena*, *Informe científico Número 1* (*El comportamiento de las especies zoológicas en su función reproductiva*), este último filmado en 16 mm (Matute, 2016).

También en los años 70 se organizó un taller de producción fílmica, como fue el que tuvo lugar en el Centro de la Amistad Internacional, que estuvo subvencionado por el Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado. Algunos de sus maestros y alumnos filmaron cortos, como José Luis Pérez, Héctor Casillas y Fernando López Ochoa, quien dirigió los cortos: *La aventura* (1971) y *La desconocida* (1972). López Ochoa también filmó en 1972 el discurso que el presidente de Chile, Salvador Allende dictó en el auditorio principal del actual Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, el cual hoy lleva su nombre.

Otro cortometraje que se filmó en el estado fue *Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan* (1973) con fotografía y dirección de Rafael Corkidi, todo el equipo y personal llegaron del DF. El corto fue producido por Centro de producción del cortometraje de los estudios Churubusco, bajo el impulso de la Sra. Ma. Esther Zuno de Echeverría, como un reconocimiento al Grupo Folclórico de la Universidad de Guadalajara, según indicó en entrevista, uno de los bailarines de este conjunto, el Mtro. Mario Alberto Mejía (Gómez, 2013). Este grupo —que más tarde pasó a llamarse Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara— tuvo una histórica participación en la ceremonia de inauguración de la Olimpiadas de Munich en 1972, donde entregaron la bandera mexicana e interpretaron el emblemático son «La culebra,» logrando así un vistoso espectáculo. Este cortometraje —con duración de 14 minutos— muestra varios números musicales interpretados

por los bailarines del Grupo Folclórico de la Universidad de Guadalajara, luciendo varios *escenarios* del Estado: la laguna de Sayula, un paraje de la barranca de Huentitán, el malecón del lago de Chapala, varios patios del Hospicio Cabañas y el panteón de Belén, entre otros. Los sones interpretados son: «La culebra», el cual funciona como un hilo conductor entre las diferentes escenas —este fue el que interpretó el grupo de bailarines en Munich, por lo cual se utiliza como motivo recurrente en el corto, para evocar esa participación en el evento deportivo-cultural—; «La Sandunga», y los sones veracruzanos «La rama» y «La bruja», entre otros. El filme hace derroche estético al jugar con gran plano general, diferentes ángulos, efectos sonoros y visuales como desenfoques y cámara lenta. Estos recursos hacen evidente la fascinación del director Corkidi por el lenguaje del cine experimental, del cual era amplio conocedor y uno de los pocos cineastas mexicanos que han destacado en el terreno del cine no narrativo. Se hablará más de su trayectoria en páginas más adelante, pues fue docente de la Universidad de Guadalajara. El corto obtuvo varios premios internacionales y está disponible en You Tube.

1.6. Se fortalece la cultura de los cine clubes: años setenta

En los años setenta los cine clubes continuaron con éxito, siendo uno de los más conocidos a inicio de la década «Cine Arte de Guadalajara», que se instaló en el Teatro Guadalajara del Seguro Social, que a decir del Dr. Juan Carlos Vargas duró 5 años. También señala que había surgido 1969 como un derivado del «Cine Club Procultura, A. C»., organizado por Eugenio Arias, Jesús Guerrero Santos y Guadalupe Castañeda (Vargas, 1995, p. 58). El cine club Cine Arte de Guadalajara después funcionó en la sede del Instituto Anglo Mexicano. Además de la colaboración con el cine club de la Casa de la Cultura siguió por su parte el de la Alianza Francesa, el cual llegó a tener una larga vida que abarcó hasta mediados de los años 90. A la par de la exhibición de largometrajes y documentales, las entidades culturales del estado propiciaron la exhibición del cortometraje local, pues continuamente se ofrecían funciones con este propósito. En la segunda mitad de los años sesenta, el Instituto Jalisciense de Bellas Artes y en particular su departa-

mento de cine encabezado por Fernando López Ochoa organizaba ciclos de cortometrajes en el salón de actos del segundo piso del teatro Degollado (s/a. *El informador*, 3 de enero de 1967). Más adelante continuaría López Ochoa promoviendo otros cineclubes en el ex convento del Carmen y en el Centro de la Amistad Internacional. También en la década de los setenta y fines de los sesenta continuaron los cine clubes, de otras instancias culturales como la Casa de Italia, el instituto Goethe -en los setenta— al igual que la Alianza Francesa, ya en su sede propia. Este último se distinguió por ser de los más longevos, extendiendo sus actividades hasta los años 2000.

La Universidad de Guadalajara también continuó dando impulso a esta actividad con el Cineclub de la Universidad de Guadalajara, organizado por Ignacio Arriola. Tuvo lugar en la Escuela de Música, en su edificio que estaba en la confluencia de las avenidas Enrique Díaz de León y Juárez y que fue demolido para dar paso al actual edificio administrativo (Meier, 2010). Además ahí se llevaban a cabo otras actividades culturales como señala Amaury Reyes «(…) En la anterior escuela de música (la sala Juárez), se llevaban a cabo conciertos, conferencias, y exhibición de películas durante los días sábados, con la proyección de cine de arte y de propuesta (Reyes, 2010, p. 2)». El coordinador de este cine club, Ignacio Arriola (1930-1990) había estado involucrado también con la actividad teatral local, estudió en la Universitá Degli Studi Sociali en Roma, Italia lo relacionado con radio, cine y televisión (Franco, 1992, p. 213). Otra alternativa en cineclubes de la Universidad de Guadalajara surgió en enero de 1974 por parte del Departamento de Relaciones Públicas, en el campus de la Facultad de Filosofía y Letras. Por su parte, la Federación de Estudiantes de Guadalajara (FEG) inauguró al año siguiente su «Cine-Club FEG» (Mendoza, 1989, p. 138). Para 1986 la universidad tenía más espacios dedicados a la exhibición de cine, principalmente en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras, además del cine club institucional, se encontraban otras opciones como fueron el Ciclo sobre Federico Fellini organizado por la Coordinación de Estudios Cinematográficos de DICSA y el cine club organizado por la Sociedad de Profesores de esta facultad (s/a. *El informador.* 2 de noviembre de 1985; s/a. *El informador.* 25 de octubre de 1986).

En 1976 surgió otra voz importante en cuanto a cineclubes, «Cine y Crítica», que resultó ser de las más trascendentes por el aprendizaje que tuvieron sus miembros y significó el primer paso en la creación de otras instancias de difusión y enseñanza de la cultura cinematográfica. En un inicio comenzaron sus actividades bajo el cobijo del Goethe Institut, el cual posibilitó la utilización de su proyector de 16 mm. y el Museo Regional, que prestó su auditorio. Annemarie Meier en ese entonces, profesora de lengua alemana en dicho instituto, fue una de las fundadoras y promotoras de este cine club. La maestra Meier Bozza es residente en Guadalajara desde hace más de 45 años y además de haber ejercido la docencia en la Universidad de Guadalajara y el ITESO, colabora semanalmente en el programa de radio *A las nueves con usted* del Sistema Jalisciense de Radio y Televisión y tiene una columna de crítica cinematográfica en el periódico *Milenio*. Tiene estudios de pedagogía, así como de guionismo cinematográfico. Sobre las características que los diferenciaban con los cineclubes ya existentes, explica: «Por un lado (…) nos identificábamos con el espíritu de crítica de los años setenta y también porque el propósito era conocer y estudiar al cine que se realizaba al margen del *mainstream,* lejos del cine industrial de Hollywood y del cine comercial mexicano. Pretendíamos exhibir y estudiar el cine de todo el mundo, integrar ciclos temáticos que permitieran conocer culturas y narrativas cinematográficas que difícilmente llegaban a las salas comerciales (sin número de página, Meier, 2010)». A la par de estos objetivos, también se plantearon tener también clases y talleres ofrecidos por maestros del medio profesional, no solo revisar las cintas con un mero fin lúdico (Meier, 2010). Las actividades de «Cine y Crítica» llegaron a ampliarse igualmente en el terreno de la difusión, hasta llevar exhibiciones de películas y charlas a escuelas, sindicatos, plazas públicas y otros ámbitos. Con el tiempo llegó a consolidarse de tal forma que lograron incorporar temas como la redacción de guiones y probar los terrenos de la realización, ya en su fase de incipiente escuela de cine. Entre los entusiastas de diferentes etapas de esta asociación Annemarie Meier recuerda a Richard LaPan, Cristina de la Portilla, Helga Jäger, Gabriel Canales, Ramón Lara, Lorenzo Figueroa, Rodolfo Sánchez Gómez, Paloma Morfín, Nicolás Buitrón, Enrique Viera,

Consuelo de la Portilla, Miriam Vázquez, Estela Gerardo, Arnulfo Velasco, María Antonieta Hernández, Andrés Orrego, Antonio Ibarra, Perla Nieto, Guillermo García Oropeza, Yolanda Zamora. A mediados de los 80 el grupo recibe el apoyo del Instituto Anglo Mexicano para usar sus instalaciones, así como un importante estímulo con la colaboración cercana del director Jaime Humberto Hermosillo, quien ya tenía prestigio nacional por su filmografía iniciada en los años 70 con filmes como *La pasión según Berenice* (1976) y la multipremiada *María de mi corazón* (1979) y estaba preparando la filmación de su largometraje *Doña Herlinda y su hijo* (1984). «La crisis cinematográfica de los ochenta obliga a Hermosillo a refugiarse en el cine independiente,» dice la autora del *Diccionario de directores del cine mexicano* (Ciuk, 2009, p. 393), lo cual explicaría la búsqueda de opciones diferentes a lo que ofrecía el hecho de filmar en el Distrito Federal. Llegó a Guadalajara para plantearse la ambientación que utilizaría en esta insólita comedia sobre un joven médico gay y su controladora madre, según relata:

> Yo vine a Guadalajara para conocer la ciudad, con el propósito de escribir la adaptación de *Doña Herlinda y su hijo,* y me gustó, sentí que era una ciudad interesante para vivir, aparte de que todavía es habitable y disfrutable, por la sencilla razón de que aquí encontré un grupo de personas interesadas en el cine y, sentí que era un campo virgen dónde yo podía ser de alguna utilidad. Y como encontré apoyo en esas personas del grupo «Cine y Crítica», ha dado fruto: primero colaborando con ellos en la elaboración de ciclos para los cine-clubes que manejaba «Cine y Crítica» y luego armando entre nosotros mismos seminarios de guión (sin número de página, Meier, 2010).

En el año escolar 1984-1985 se lleva a cabo en Cine y Crítica el primer curso de guionismo, con el apoyo de Hermosillo. Alrededor de esta época es cuando ingresaron nuevos miembros al cine club, quienes tuvieron también una participación muy activa (Arturo Villaseñor, Jaime Larios, Rigoberto Mora, Guillermo del Toro, Daniel Varela, Ángel Urrutia y Margarita Sierra). Ya siendo Cine y Crítica un grupo más sólido y con la dirección de Jaime

Humberto Hermosillo se consolida la idea de incorporar a los miembros de esta asociación en la producción de su siguiente largometraje: *Doña Herlinda y su hijo* (1984). Es así como surge el primer producto financiado por capital industrial —por Miguel Barbachano Ponce— pero en lugar de trabajar con una mayoría técnicos profesionales contó con estudiantes del grupo Cine y Crítica AC. Se mantuvieron algunos puestos de profesionales como el fotógrafo Miguel Ehrenberg, el jefe de sonido Fernando Cámara y el editor Luis Kelly. Entre los participantes tapatíos en diferentes puestos se encontraban Anne-Marie Meier, Daniel Varela, Guillermo del Toro, Arturo Villaseñor, Arturo Camacho, Juan Antonio Ascencio, Daniel Constantini, Moisés Orozco y Jaime Larios. En la actuación se incorporaron actores de la escena teatral local como Marco Antonio Treviño y Arturo Meza en los papeles principales. La historia trata de la mujer del título, Doña Herlinda (Guadalupe del Toro, improvisada actriz *amateur*, es la madre del director Guillermo del Toro Gómez), quien intenta mantener las apariencias de unidad convencional en su familia compuesta por su hijo Rodolfo (Marco AntonioTreviño) y ella. El hijo encuentra algunas dificultades en mantener una relación homosexual con Ramón (Meza), al mismo tiempo que con su novia Olga (Leticia Lupercio). Pero Doña Herlinda está también muy interesada en buscar la felicidad de su hijo. En cuanto a la representación de Guadalajara, es clara la intención del filme de mostrar sitios clásicos de la experiencia tapatía queda evidenciada en los lugares que la película muestra, como son: la plaza de la Liberación, la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara en el Claustro de San Agustín, la capilla Tolsá del Instituto Cultural Cabañas, el cine llamado «Cinematógrafo»z en Av. Vallarta y Argentina, la iglesia de la Madre de Dios en Providencia, las neverías del parque Morelos, y en Chapala el Hotel Club Montecarlo.

Imagen 2: Arturo Meza y Guadalupe del Toro, afuera de El Cinematógrafo en fotograma de Doña Herlinda y su hijo (1984).

Otra actividad que propició Cine y Crítica fue coordinar funciones especiales en el Canal 6 de televisión local, cada sábado por la noche en el espacio llamado *Cine de gala* y en el que un par de miembros del cine club hacía la glosa a la película que se proyectaba, con frecuencia estuvo Daniel Varela, quien también programaba estas películas. La emisión ofrecía filmes pocas veces exhibidos en otros foros televisivos como *El Gatopardo* (1963), de Luchino Visconti; incluso exhibían el llamado cine de culto, como fue el caso de la película de horror inglesa de una belleza impactante, *La tumba de Ligeia* (*The Tomb of Ligeia, 1964*), dirigida por Roger Corman, estelarizada por Vincent Price y Elizabeth Sheperd.

Imagen 3: Programa del cine club «Cine y crítica de Occidente». Cortesía de Annemarie Meier-Bozza.

Para resumir esta etapa de la expansión del placer por el cine de arte en la ciudad que favorecieron todos los cineclubes tapatíos, es muy adecuado retomar las palabras de la periodista cultural Yolanda Zamora, quien destaca la labor de aquel en que participaba: «Sin lugar a dudas, Cine y Crítica, en los años setenta, fue el antecedente y la semilla que, con el tiempo, dio fruto y extendió sus ramas hacia diversas cristalizaciones, teniendo como punto de partida el amor y la pasión hacia el séptimo arte de un puñado de jaliscienses (citada en Meier, 2010)». No le falta razón al indicar que dejó escuela esta tradición cinéfila, pues se incentivaron a las siguientes generaciones para continuar cultivando esta afición al cine. Es apropiado coincidir en que esa «cristalización» a la que ella alude derivó años más tarde en propiciar circunstancias que concluirían en la creación Festival Internacional de Cine de Guadalajara, de la Escuela de Cine de la Universidad de Guadalajara en el CIEC, así como la incorporación del tema cinematográfico en la carrera

de comunicación en diferentes universidades privadas de la ciudad. Como colofón vale señalar que la actividad de los cineclubes continuó hasta bien entrados los años 80, en lugares como el Ex Convento del Carmen, la Casa de la Cultura Jalisciense, fugazmente la Casa de la Cultura de Zapopan, y la Videoaula del Departamento de Televisión y Video de la Universidad de Guadalajara (ubicada en Av. Hidalgo, cuyo ciclos en video —digital y analógico— organizada el Mtro. Daniel Varela). Si bien es cierto que en los años 80 y parte de los 90 se continuaron con estas actividades de cine clubes en Guadalajara, se fueron extinguiendo poco a poco en cantidad de ofertas. Aunque también es cierto que todavía en la década de los 80 hubo un florecimiento antes de entrar en decadencia, por ejemplo estuvieron varias salas comerciales, complementando las actividades de los cine clubes, mismas que ofrecían programas de gran calidad en cuanto a cine de arte que incluían a los grandes clásicos como Eisenstein, Hithcock o Fassbinder o cineastas contemporáneos de países lejanos como Elem Klimov o Sergei Paradzhanov, como el Cinematógrafo (de Eugenio Arias), las salas Lux (copropiedad de Eugenio Durán), la sala Greta Garbo, así como el Cine Foro de la Universidad de Guadalajara y la sala del Instituto Cultural Cabañas, donde por ejemplo se exhibió la versión completa *Napoléon* (1927), de Abel Gance, con una duración de casi 4 horas. Aun cuando estas salas de cine de arte no contemplaban la opción de organizar discusiones entre los asistentes a las funciones, por lo que no eran exactamente un equivalente a los cine clubes, fueron una alternativa apreciable.

1.7. Producciones varias de los años 80

En 1982 el comunicólogo y pionero de la televisión tapatía, Francisco Rea González escribió, produjo y dirigió el cortometraje experimental *El despertar de los pájaros*, (con música de la obra homónima de obra homónima de Oliver Messiaen), actuado por Rosa María Signoret, misma que recibió elogios de la prensa por su trabajo. La actriz interpretó en el cortometraje de 20 mins. de duración, poemas de varias autoras mexicanas: Pita Amor, Emma Godoy y Margarita Paz Paredes (González de Castro, 1982). El director Rea González, quien también dio impulso al teatro local desde los

años 50 en producciones universitarias y, se desempeñó también como productor y director de documentales y películas promocionales, por ejemplo una sobre Chamela, Además estuvo involucrado en el medio radiofónico y televisivo local.

Cruz de olvido, producción de bajo presupuesto con personal del ámbito industrial del DF, filmada en 1981, pero estrenada en 1984. Fue uno de los últimos trabajos con dirección del prestigiado cineasta Alejandro Galindo, quien había sido conocido en la Época de oro por emblemáticas películas como *Campeón sin corona* (1946) y *Una familia de tantas* (1948). Con financiamiento e interpretación de los hermanos David y Juan Záizar, completan el cuadro: Ana Luisa Peluffo, Rosa Gloria Chagoyán y Antonio Záizar. Tuvo locaciones en Mazamitla, Tamazula, Guadalajara y Chapala. (Quezada, 2005, p. 186). Trata de dos cantantes que regresan a su pueblo (Tamazula), donde uno de ellos intenta recuperar el amor que dejó hace un tiempo.

En 1983, el cineasta Jaime H. Hermosillo, filmó en Guadalajara *El corazón de la noch*e, bajo el esquema de producción industrial (producción de Barbachano Ponce), en que la ciudad fue parte de la escenografía. El argumento de la historia es surrealista, pues presenta a un grupo de personas con diferentes discapacidades que forman una sociedad clandestina en que toman la ley por sus propias manos para castigar a quienes dañan a alguien de su grupo, en este caso, el personaje de Pedro Armendáriz, quien trabaja dando terapia física en su consultorio particular. Además de proponer una historia con un extraño sentido de lo ilícito como norma con esa sociedad secreta de discapacitados, esta dramática cinta muestra desnudos masculinos y femeninos en diferentes escenas, quizá para acentuar el carácter disruptivo de su argumento y expresar la indefensión de los protagonistas. Los actores principales fueron Jorge Balzaretti, Marcela Camacho y Pedro Armendáriz, Jr. Además se incluyeron actuaciones especiales de Ana Ofelia Murguía, Roberto Cobo y Manuel Ojeda. De acuerdo al guionista de la misma, José de la Colina (en entrevista que se incluye en el DVD del *Corazón de la noche*), se pretendía evocar el lado oscuro de la sociedad, tal como lo hizo a inicios de los años treinta la película estadounidense *Freaks* (Dir. Tod Browning, 1932).

En esta película se aprecian imágenes de la plaza de la Liberación con el teatro Degollado, y vistas breves del Museo Regional, el Congreso del Estado, el Palacio de Justicia, la catedral; la plaza de Armas, algunas calles del centro, el parque de la Revolución, el jardín botánico frente al hospital civil, el panteón de Belén. Con un rol más preponderante, se aprecian en varias ocasiones imágenes de la Plaza Tapatía y el edificio Camarena, ubicado a un costado del teatro Degollado. La primera es el escenario que nos presenta al misterioso personaje del ciego Pedro Armendáriz, elegantemente vestido, acompañado de una joven (Marcela Camacho), disfrutando del sol, sentados en una de las bancas de esta plaza. Respecto al segundo, se toma a este edificio de principios del siglo XX como el lugar de donde habita y trabaja el personaje de Armendáriz, con lo que se puede apreciar su exterior en diferentes escenas y desde diferentes puntos de vista. El edificio Camarena (Calle Morelos # 161, esquina Angela Peralta) es todavía un lugar representativo del corazón del centro de la ciudad, —donde por unas décadas estuvieron ubicados los juzgados—, pues al tratarse de un edificio de tres plantas y en buen estado de conservación, nos ayuda a transportarnos a otras épocas en que fue sede de mucho tránsito de peatones. Pues incluso en su exterior se ubicaban servidores que ayudaban a la gente con sus trámites, como el caso de los llamados «evangelistas», o sea, personas que transcribían en sus máquinas de escribir los documentos que la gente les llevaba, incluyendo los de tipo personal. Oficio ya desaparecido, por cierto. El rodaje se llevó a cabo también en los estudios Churubusco a partir del 4 de abril de 1983 y se estrenó el 15 de marzo de 1984 (Quezada, 2005, p. 173). En los créditos se da un agradecimiento a Comercial Automotriz del Toro y a Guillermo del Toro en particular. Participó en el área de ambientación el tapatío Daniel Varela.

1.8. Se consolidan las actividades cinematográficas de la Universidad de Guadalajara

El interés de esta universidad por involucrarse en actividades cinematográficas se reanudó en los años 80, cuando se incorporó el quehacer de la asociación «Cine y Crítica de Occidente» alrededor de 1984, a lo que puede considerarse como su primera escuela en esta materia. Adicionalmente, se

consolidó la creación de un área de estudio del cine dentro de la Universidad de Guadalajara, pues como señala, Annemarie Meier, la formalización incluyó primero la contratación del director Hermosillo:

> Fue en esta época que Raúl Padilla como director de Departamento de Investigación y Superación Académica (DICSA) de la Universidad de Guadalajara invitó a Jaime Humberto Hermosillo a formar una Coordinación de Estudios Cinematográficos en la que colaboramos también Arturo Villaseñor, Jaime Larios, Lourdes Rivera y yo (tMeier, 2010).

Más tarde, en 1986 esta instancia se transforma en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC), el cual fue dirigido por el historiador de cine mexicano Emilio García Riera hasta su fallecimiento en 2002. El área de enseñanza fue coordinada por el realizador Jaime Humberto Hermosillo, quien tenía una larga trayectoria con varios éxitos como *La pasión según Berenice* (1976) y *María de mi corazón* (1979). Había llegado a Guadalajara años atrás y llevó a cabo varias actividades educativas con el grupo de aficionados Cine y Crítica. Con los años, el CIEC destacó también a nivel nacional por la continua publicación de libros, principalmente de cine mexicano, con algunos otros sobre realizadores internacionales como *Alfred Hitchcock*, de Guillermo del Toro; *Buster Keaton* de Tomás Pérez Turrent y *François Truffaut*, *Andrei Tarkovski* y *Sam Peckinpah*, los tres de Leonardo García Tsao, entre otros. Sin lugar a duda, la obra cumbre de los más de 50 textos, es la del propio García Riera: *Historia Documental del Cine Mexicano*, la cual en 18 volúmenes elaboró una revisión ampliada y corregida de la obra original del mismo título que el autor publicaría más de una década atrás en la editorial ERA. En esta nueva *Historia Documental* se incorporó al personal del CIEC, resultando en una importante experiencia para la formación de recursos humanos, pues se integró al equipo de investigación a jóvenes asistentes que en la actualidad continúan trabajando en la Universidad de Guadalajara, ya como profesores investigadores, en la misma línea de cine mexicano. Sobre la *Historia Documental* el investigador de la comunicación Raúl Fuentes Navarro, la ha calificado como: «La mayor obra de sistematización informativa

del cine mexicano, incluye las fichas de más de 3500 películas mexicanas producidas entre 1929 y 1976, de cada una de las cuales se ofrecen créditos, sinopsis de los argumentos y notas o comentarios» (Fuentes, 1996, p. 175), con lo cual se da una idea de la vastedad y profundidad del principal trabajo de García Riera.

Con relación a la relevancia del área de Enseñanza, esta jugó un importante rol en la profesionalización de la enseñanza del cine. Durante algunos años fue coordinada por Annemarie Meier Bozza, quien realizó una importante labor, tanto en su área de extensión, con cursos y diplomados abiertos a todo público; como en la creación y consolidación de cursos más formales que serían la base para el posterior surgimiento de la actual Licenciatura en Artes Audiovisuales (establecida en 1997, perteneciente al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, CUAAD). Entre los cursos que se llevaron a cabo en los años noventa, fue célebre el programa *100 años de cine en 100 películas*, en el que puntualmente se hacía el análisis de las películas más significativas de la historia. En los primeros tiempos del CIEC se hicieron algunos cortometrajes de alumnos que fueron sometidos a concurso: *Doña Lupe* (Dir. Guillermo del Toro, 1986); *El día que mi mamá salió de compras* (Dir. Arturo Villaseñor, 1986) y *La novia perfecta* (Dir. Martha Vidrio, 1988). Otras de las contribuciones del CIEC fue la elaboración de acervos especializados, como su amplia biblioteca, archivo hemerográfico y su enorme videoteca, todos especializados en cine, sobre todo mexicano. Esta colección pertenece actualmente al Fondo García Riera de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco «Juan José Arreola».

Por igual surgió en el CIEC la primera *Muestra de Cine Mexicano* (10 al 15 de marzo de 1986), de la cual fue director J. H. Hermosillo y que cambiaría su nombre a Festival Internacional de Cine en Guadalajara años después. En aquella primera edición, la *Muestra* tuvo como sedes una sala del Museo Regional y el Instituto Cultural Cabañas, y el programa que se exhibió presentó siete películas de Hermosillo, una sección de cortometrajes y varios largometrajes mexicanos: *Retrato de una mujer casada,* de Alberto Bojórquez (1979); *El día que murió Pedro Infante,* de Claudio Isaac (1983); *Frida,*

naturaleza viva, de Paul Leduc (1983) y *Los motivos de Luz,* de Felipe Cazals (1985) (Carro, 2005, p. 21-23). A partir de ahí la *Muestra de Cine Mexicano* siguió desarrollándose, incorporando diferentes secciones y un programa muy amplio hasta llegar a lo que es en nuestros días el *Festival Internacional de Cine en Guadalajara,* uno de los más importantes en Latinoamérica. Pieza fundamental en la consolidación de la Muestra, fue uno de sus directores: Mario Aguiñaga Ortuño. Otros de sus directores más acreditados han sido Jorge Sánchez Sosa (2005-2010) e Iván Trujillo Bolio (2010-2019). Actualmente el festival ha crecido en número de filmes en su programación y ha ampliado su temática en diferentes sentidos; es encabezado por la Lic. Estrella Araiza Briseño.

En 1990 inició otra área de enseñanza, como fue el Departamento de Televisión y Video, con la dirección del Mtro. Daniel Varela. En esta institución se impartió un diplomado de realización en video y diferentes cursos y talleres con docentes de instituciones nacionales e internacionales. Los temas fueron variados, pero destacaron los cursos orientado a áreas como guión -uno de éstos con el apoyo del Instituto Sundance de Estados Unidos-, animación, cine experimental y cine documental. En este último tema, fue significativa la participación de uno de los instructores, el documentalista soviético Boris Goldenblank, quien impartió su primer taller con la ayuda de una traductora, pues no dominaba el español. Su intervención fue bien recibida y colaboró en otras ocasiones en la universidad, hasta que con los años se consolidó como el fundador de la Licenciatura en Artes Audiovisuales y del Depto. de Imagen y Sonido, adscrito al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Dicha licenciatura fue creada en 1997 y es una de las pocas en el país orientada hacia la realización cinematográfica. Actualmente este departamento es encabezado por el maestro José Ramón Mikelajaúregui, también realizador de documentales premiados en diferentes foros. En su artículo «La enseñanza de las artes audiovisuales en la Universidad de Guadalajara», la Dra. Carmen Vidaurre (2011) elaboró un positivo balance de los logros de alumnos, maestros y egresados de dicho departamento, en cuanto a premios nacionales e internacionales. Hasta el momento se continúa por el mismo camino de éxitos en los terrenos de

animación, documental y cine narrativo. Otra área que se desarrolló en el Depto. de Imagen y Sonido en 2001 fue la enseñanza a nivel posgrado con la Maestría en Estudios Cinematográficos, cuya primera coordinadora fue la Dra. Martha Elena Vidrio Checa, investigadora y productora. En la actualidad es el coordinador el Mtro. Guillermo Vaidovits Schnuerer, quien se ha desempeñado como investigador y funcionario en diferentes áreas de la universidad.

Volviendo a lo realizado en el antiguo Depto. de Televisión y Video, también fue sobresaliente el trabajo de Rafael Corkidi (n. 1930-m. 2013) quien antes de colaborar en la Universidad de Guadalajara (1990 a 1993) como docente ya poseía una importante carrera en los terrenos del cine de arte experimental nacional y en particular es recordado como fotógrafo en colaboración con Alejandro Jodorowsky, además de por sus propios largometrajes de los años setenta (*Pafnucio Santo*; *Deseos*, etc.). En cuanto a su labor en Guadalajara, es necesario hablar de sus realizaciones a pesar de que fueron grabadas en formato de video: *Murmullos* (1990), *Folklor* (1991) y *Rulfo Aeternum* (1992), pues se trata de productos muy bien concebidos, donde aplica técnicas de cine experimental. Para el rodaje de *Rulfo Aeternum* se utilizaron locaciones como la casona conocida «Palacio de las Vacas» (ubicada en la calle San Felipe, casi esquina Mezquitán) y «La Moreña» situada en La Barca, Jalisco (*El Occidental*, 29 de noviembre de 1991). También realizó el documental *Revelaciones y testimonios del 22 de abril* (1992). De modo similar hay que destacar que los trabajos de Corkidi, están inspirados en la cultura local e incluso antes de vivir en Jalisco, ya había tomado como eje para su obra cinematográfica los textos de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Agustín Yáñez. Posteriormente se vería que este cineasta abrió brecha para inspirar la vena experimental en futuros videoastas. Durante su estancia en el Depto. de Televisión y Video Rafael Corkidi impartió varios talleres, realizó video instalaciones -pionero en México de este género artístico— e incorporó a los alumnos de este departamento en su quehacer audiovisual. Todo esto fue relevante en la carrera de videoastas como Rafael Andrino Treviño, —quien a su vez fue egresado de la primera generación del CIEC y luego de la Maestría en Estudios Cinematográficos de la misma univer-

sidad— pues recibió el estímulo y adiestramiento en manejo técnico de primera mano de dicho cineasta para seguir su propia creación audiovisual encaminada hacia el video experimental. Andrino expuso que antes de la llegada de Corkidi, en su aprendizaje académico ya era consciente de la preponderancia de los grandes maestros del cine experimental internacional, pero con las enseñanzas del cineasta poblano se apoyaron nuevas formas de expresividad en video. «Crecíamos a la sombra de Corkidi (…) eran talleres en vivo, todo práctico» , (Gómez, 2019). Además de haber realizado en video varios trabajos que él llama «documental creativo» como *Nierika* (1997) e *Íconos en agua mineral* (1997) y que resultaron premiados en foros internacionales, Rafael Andrino continúa siendo un abanderado del cine experimental. Ahora desde la docencia para alumnos de licenciatura, en la cual tiene dedicado más de veinte años.

Ante una compleja reestructuración universitaria desapareció en el año 2000 el Depto. de Televisión y Video, a pesar de haber obtenido «cerca de 45 premios (Macías, 2000)». Su personal fue reubicado en diferentes instancias de la universidad. Algunos de sus alumnos destacados colaboraron en el área de producción en la Dirección de Producción Audiovisual (DIPA). Mientras que su director, Daniel Varela fundó en 1995 la institución privada Centro de Arte Audiovisual (CAAV), mismo que pasó a llamarse más tarde Universidad de Medios Audiovisuales.

1.9. La Universidad de Guadalajara explora la producción de largometrajes

Entre los años 1989-1995 la Universidad de Guadalajara participó como instancia coproductora de algunos largometrajes industriales por medio de la Dirección de Producción Audiovisual (DIPA) e incluso antes de la creación de esta Dirección. En cuanto a la representación de Jalisco en esta filmografía, es curioso que la mayor parte de ésta no tuvo escenas filmadas en Guadalajara. Algunas de estas cintas, como *La vida conyugal* (1993) de Carlos Carrera y de *Mujeres insumisas*, de Alberto Isaac (1995) sí tuvieron locaciones filmadas en Guadalajara, pero curiosamente es como si evitaran mostrar lugares emblemáticos, cuando, por el contrario, muestran barrios

indistintos y no presentan ningún hito arquitectónico- urbano. Tal es el caso de *Obdulia* (Dir. Juan Antonio de la Riva, 1985) con actuaciones de Verónica Perfecto, Ignacio Guadalupe, Fabiola Araiza, Angélica Guerrero, Marco Antonio Treviño, Donato Castañeda. Trata de una joven obrera (V. Perfecto) que es discriminada por intentar tener una relación amorosa con un muchacho de clase media (Ignacio Guadalupe), pues la familia de él se opone. En el equipo de producción participaron varios integrantes de la asociación Cine y Crítica (Guillermo del Toro, Mercedes Escamilla, Arturo Camacho, Arturo Villaseñor, entre otros), así como técnicos de la industria. Tuvo un resultado desigual, pues peca de dramática, pero llegó a participar en el III Concurso de Cine Experimental. En cuanto a las imágenes de la ciudad, no aparecen sitios característicos, al parecer, algunas calles cerca de Av. Vallarta, el centro comercial Plaza México y el cine Versalles. De Puerto Vallarta es visible el Hotel Rosita.

De la película de Carlos Carrera, *La vida conyugal* (1993) no son identificables la mayoría de las locaciones, salvo Villa Montecarlo en Chapala, el fraccionamiento Nuevo Chapala, y en Guadalajara, según se señala en los créditos: hotel San Luis, Sanatorio Guadalajara, Bar La Fuente, Hospital Civil y el Cabaret «La Cachuca». En la trama se explica que el matrimonio protagonista vive dificultades, sobre todo porque el esposo (Alonso Echánove), gusta de vivir aventuras amorosas fuera de matrimonio y hace visitas a moteles y lugares de mala muerte con estas mujeres. Mientras tanto, la mujer (Socorro Bonilla) guarda el resentimiento a través de los años.

Mujeres insumisas (1995), dirigida por el cineasta colimense Alberto Isaac, de larga y respetada trayectoria. La película trata sobre un grupo de madres de familia: Emma (Patricia Reyes Spíndola), Chayo (Regina Orozco) y Clotilde (Lourdes Elizarrarás) habitantes del pequeño poblado Comala, Colima, quienes son maltratadas en diferentes formas por sus esposos, ante lo cual deciden escaparse de su entorno familiar y buscar fortuna en Guadalajara para luego irse a Tijuana. Estas mujeres pasan penurias al llegar a la capital de Jalisco, como el robo de los ahorros que usarían en su travesía hacia el norte. Más adelante logran colocarse como meseras en un restau-

rante, donde la dueña Rosa Cuatro (Margarita Isabel) es bondadosa y trata de orientarlas en diferentes aspectos, hasta en lo amoroso, pues Emma se involucra con un joven (Juan Claudio Retes) que según se sabrá después, es un peligroso narcomenudista. Posteriormente, la historia tiene un final feliz, logrando la emancipación de este trío de mujeres, una de las cuales, Emma logra incluso recuperar la felicidad al lado de su marido (José Alonso). Aunque fue filmada en su mayoría en Guadalajara, prescinde de los sitios emblemáticos y además solo son identificables pocos sitios, como un restaurante en la calle López Cotilla, casi esquina Chapultepec, llamado en aquel entonces «Plaza Windsor», reconocible porque su fachada que emula una fortaleza medieval.

Otras películas en las que colaboró la universidad son: *Mentiras piadosas* (1988) de Arturo Ripstein; la imponente *Cabeza de Vaca* (1990), de Nicolás Echevarría; el documental *Abril el mes más cruel* (1993) de Boris Goldenblank; *Dollar Mambo*, de Paul Leduc (1993); *Hasta morir* (1994), cinta debut de Fernando Sariñana; *La reina de la noche* de Arturo Ripstein, sobre la cantante tapatía Lucha Reyes (1994); *Bienvenido-Welcome* de Gabriel Retes (1994); *El jardín del Edén* de María Novaro (1994); *El dirigible* (Dir. Pablo Dotta, 1994), coproducción méxico-uruguaya; la multipremiada *El callejón de los milagros* (de Jorge Fons, 1995), la cual lanzó a la fama a Salma Hayek; el cortometraje de honda vena rulfiana *El abuelo Cheno y otras historias* (1994), que reveló el talento del documentalista Juan Carlos Rulfo y que serviría de base para su siguiente documental, el exitoso *Del olvido al no me acuerdo* (1999). La universidad continuó en diferentes colaboraciones para la producción de algunos largometrajes más, todavía hacia finales de la década del 2000, pero el apoyo a producciones se centró más en cortometrajes, principalmente de los alumnos de la Licenciatura en Artes Audiovisuales del Depto. de Imagen y Sonido.

También se filmó en Guadalajara la película *Un hilito de sangre* (1995) del director Erwin Neumaier, producida por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CPC en el D.F). Basada en la novela del tapatío Eusebio Ruvalcaba, cuenta las peripecias de un audaz chamaco de 14 años —interpretado por Diego Luna— que visita la ciudad, siguiendo a la chica de sus sueños.

Entre las locaciones reconocibles está el aeropuerto y la casa conocida como University Club, en Av. Libertad. Sin que propiamente la Universidad de Guadalajara participara en un rol importante en la producción de esta ópera prima, sí se le incluyó en los créditos finales, con un agradecimiento al Depto. de Televisión y Video, pues es probable haya aportado algún tipo de apoyo técnico o logístico.

1.10. Guillermo del Toro Gómez

No se puede concluir este apartado del cine en la Universidad de Guadalajara, sin subrayar que Guillermo del Toro (1964) trabajó en diferentes momentos en ésta. Utno de ellos, fue al inicio en el origen del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos, donde figuró como uno de los investigadores, elaborando el libro *Alfred Hitchcock* y como maestro. Como ya se mencionó páginas atrás Del Toro participó entusiastamente en la asociación Cine y Crítica, donde fue uno de sus miembros más jóvenes. De hecho, su precoz afición al cine viene de toda la vida y según contó su maestro en el Instituto de Ciencias, Daniel Varela desde que estaba en secundaria Guillermo ya incursionaba en la realización y la producción de efectos especiales (Gómez, 2012). Cuando se dan las filmaciones de Jaime Humberto Hermosillo en Guadalajara, Del Toro se involucró cada vez más, primero en *El corazón de la noche* como atento observador y luego en *Doña Herlinda y su hijo* como gerente de producción, lo cual, según ha reconocido el tapatío, fue una importante escuela en su carrera. En la segunda mitad de los ochenta, la universidad aportó en la producción de sus cortometrajes, como *Doña Lupe* (1986) y *Geometría* (1987), para luego involucrarse más profesionalmente en su primer largometraje *Cronos* (1993), el cual no tuvo escenas filmadas en Jalisco. Como ya es sabido, esta cinta tuvo un reparto multinacional (Federico Luppi, Ron Perlman, Claudio Brook, Margarita Isabel, Farnesio de Bernal, Daniel Giménez Cacho, Mario Iván Martínez, etc.) hizo un parteaguas en la cinematografía nacional al incorporar un diferente tipo de creatividad y temática, a la vez que marcó el comienzo de su impresionante trayectoria. Tras algunas dificultades en levantar su segundo largometraje (*Mimic*, 1997), realizado en Estados Unidos, el cineasta desarrolló originales películas que

combinan la innovación estética con problemáticas de interesantes referencia históricas. Hasta el momento el director ha logrado premios en prestigiosos festivales como el de Venecia (2017) y de importantes asociaciones (los Oscar; BAFTA y Globos de Oro, entre otros), es visible el notable trayecto recorrido: de humorístico uso de los efectos especiales en sus primeros cortometrajes, hasta un cine maduro que lleva incluso una reflexión política como en *La forma del agua* (2017).

CAPÍTULO 2

Guadalajara moderna, cruce de miradas entre el cine hecho por cineastas tapatíos, nacionales y extranjeros

Como ya se expuso, en la segunda parte del libro se analiza la representación de las ciudades jaliscienses en el cine, con lo que se comentan diversos filmes que han sido realizados en el estado, principalmente en Guadalajara y Puerto Vallarta, y la forma en que logran expresar diferentes imaginarios de Jalisco. Entre estas producciones sobresale primeramente una veintena de filmes del cine nacional de los años sesenta y setenta, que recuperan la nueva fisonomía que adquirió Guadalajara tras la remodelación del centro de la ciudad en los cincuenta, en las respectivas gubernaturas de Jesús González Gallo (1947-1953) y del escritor Agustín Yáñez Delgadillo (1953-1959). Por esos años, la capital tapatía sufrió radicales intervenciones urbanas estratégicas que cambiaron el rostro de la ciudad al incorporar, entre otras, la transformación del centro histórico con la demolición de varias manzanas frente al Teatro Degollado y a un lado de la Catedral para dar paso a lo que se conoce como la «Cruz de plazas» y que consta de la Plaza de la Liberación, la Rotonda de los hombres Ilustres, la plaza de Armas y la Plaza Guadalajara, frente a Catedral (1953). «La ciudad fundada en 1531 casi demolida para dar paso a una nueva ciudad. (...) Como resultado quedó una de esas ciudades de ritmo

acelerado, como las de la sección oeste de Estados Unidos, como Phoenix», señaló la cronista Carol Miller del New York Times en 1962. Para lograr esta transformación se llevó a cabo la ampliación de las avenidas Alcalde-16 de Septiembre y Juárez, así como la infraestructura de acceso a la ciudad fue renovada, entre otras innovaciones. Este movimiento reformista no quedó exento de controversias porque en el camino fueron derrumbadas fincas de valor patrimonial como el llamado Palacio de Cañedo, el antiguo Palacio del Arzobispado y la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad (dedicado entre 1674-1676, «uno de los más hermosos de la ciudad, y reunía en sí todas las cualidades que eran como la síntesis de vida colonial y del arte cristiano en aquella sugestiva época», dice el Pbro. José T. Laris, 1945, p. 150). Acerca de la Casa de Cañedo este historiador expresó: «Contiguo a la Casa de Cañedo está uno de los Portales del edificio «Mercantil», construido en la Casa de Bernardo de Balbuena, que por muchos lustros fue el Ayuntamiento de Guadalajara (Laris, 1945, p. 206)». De todas maneras, el gobierno siguiente, del gobernador Juan Gil Preciado (1959-1964), continuó impulsando la construcción de infraestructura y edificaciones que acabarían transformando el rostro de la ciudad

> Estos proyectos de intervención fueron, de alguna manera, preponderantes en la transformación de la zona histórico-tradicional de la ciudad, donde los principales fines del proyecto estuvieron enfocados para estimular la actividad comercial, la formación de espacios públicos para el esparcimiento y recreación y ha dado por hoy, un nuevo sentido e imagen de la ciudad: una nueva estructura emblemática al conjunto edificado del centro urbano tradicional al cual se le impuso un cruz combinada de espacios públicos. La intención proyectada y llevada a cabo, no obstante, su carácter no intencional de inscribirle en cualquier proyecto de orden turístico, pero que produjo un escenario de modificación histórica de su traza y edificación histórica original y que a la fecha resultó en una imagen e imaginario renovado de la ciudad. Este proyecto fue el más relevante en cuanto a la magnitud e impacto generado (Rivera Borrayo y González Romero, 2016, p. 46).

Por lo que llama la atención que una cantidad de películas mexicanas a partir de los años 60 que incorporan los nuevos espacios de la modernidad —aún el centro de la ciudad, que pretenden tenga un estilo tradicionalista y evoque lo antiguo, como la presidencia municipal— tengan como tema recurrente del viaje a Guadalajara e incluso sitúen algunas de sus escenas en esa parte nueva de la ciudad, entre otros, el centro rediseñado. El cual pese a mantener muchos de sus edificios viejos, es en realidad un palimpsesto urbano, en el que se han *borrado* algunos edificios de la última parte de la época colonial, y luego reescrito la nueva fisonomía de la Perla de Occidente. Una fisonomía que incluye amplias avenidas y simétricas plazas públicas alrededor de la catedral. Es decir, esa filmografía que se comentará en estas páginas hace eco de esta reforma urbana, como si se enorgulleciera de estos espacios públicos de lo moderno. Como se verá más adelante, no se trata sólo de los cineastas tapatíos haciendo gala del nuevo rostro de la capital del estado. Son también aquellos realizadores venidos desde Ciudad de México quienes por igual tomaron nota de los nuevos equipamientos citadinos. En alrededor de una veintena de cintas se puede observar esta tendencia. En particular destacan por su retrato detallado, con escenas múltiples en lugares reconocibles de la ciudad las cintas: *Guadalajara en verano* (Dir. Julio Bracho, 1964); *Ven a cantar conmigo* (Dir. Alfredo Zacarías, 1966); *Un sueño de amor* (Dir. Rubén Galindo, 1972) y en menor medida *Guadalajara es México* (Dir. Fernando Durán Rojas, 1975). En este sentido el cine puede funcionar como un medio que ayuda a preservar en la memoria colectiva el patrimonio de una comunidad y desde el punto de vista antropológico también actúa como:

> Medio de reflexividad social. El patrimonio cultural (materializado en obras; significados y encarnado en sus creadores) podría visualizarse como la forma que adquiere en cada periodo una determinada *representación de sí* de la sociedad. A través suyo, ésta puede pensar acerca de sí misma y adquirir conciencia histórica, por medio del patrimonio como un recurso hermenéutico (de interpretación) y de un modo de representación, pero también como un medio heurístico (de invención). Es, asimismo, una categoría que alude a una materia cuyo discernimiento,

> implica distintos niveles de acceso identitario en el orden sociopolítico; estético e ideológico-religioso (Machuca, 2005, p. 152).

De este modo se puede apreciar este conjunto de cintas como un legado al patrimonio colectivo inmaterial de Jalisco, porque sin que su objetivo fuera elaborar cine documental, estas cintas nos han quedado como un testimonio de la fisonomía de nuestras ciudades jaliscienses: se puede observar en ellas no solo el aspecto de la arquitectura en aquel entonces, sino también la forma en cómo la ciudadanía se apropiaba de esos lugares para disfrutarlos. Por ejemplo en *Guadalajara en verano* (1964) se muestra en una escena la Plaza de las Sombrillas, actualmente llamada Plaza de la Universidad, en la intersección de las calles Colón y Morelos con Av. Juárez, afuera del edificio Lutecia y la actual sede de la Biblioteca Iberoamericana de la Universidad de Guadalajara, donde en los años sesenta y setenta se ubicaba una fuente de sodas, con mesas y sombrillas, en que la juventud de clase media y alta se reunían a socializar. En la actualidad ese espacio abierto no podría volver a tener ese uso, pues es un lugar de tránsito hacia el elevador que lleva a la estación subterránea de tren ligero de la Línea 2. Es aquí donde toma relevancia el plantearse el estudio de los lugares significativos representados en el cine, pues la puesta en escena fílmica recupera y propone formas para que la gente haga suyos esos espacios, de habitar la ciudad, tal como lo explica la antropóloga Angela Giglia:

> Habitar es por lo tanto una manera de intervenir en el tiempo mediante el espacio, haciéndose presente en un espacio en un tiempo dado. Así definido, el habitar alude al reconocimiento de un conjunto de puntos de referencia que me hace posible saber dónde estoy, que me coloca idealmente en el centro de un territorio con respecto al cual mi pre-sencia puede ser relativamente estable pero también móvil, transitoria y cambiante (Giglia, 2012, p. 11).

Respecto al motivo temático del viaje, no sería remoto que los productores de este corpus fílmico en algún momento tuvieran en mente como ejemplo

dos populares películas de Hollywood: *La princesa que quería vivir* (*Roman Holiday*, del director William Wyler, 1953) y protagonizada por Audrey Hepburn y Gregory Peck; y *La fuente del deseo* (*Three Coins in the Fountain*, del director Jean Negulesco, 1954) con Clifton Webb y Dorothy McGuire, a las cuales se acredita por incitar a los estadounidenses a conocer la ciudad de Roma y volverse un poco más cosmopolitas por el hecho de visitar Europa.

Además de las cintas mencionadas líneas atrás en este texto se comentan de manera similar otras películas mexicanas que tienen algunas escenas filmadas en Jalisco, pero cuyo objetivo no es utilizar la ciudad y sus lugares icónicos como parte central del argumento, sino más bien se le presenta como un escenario secundario de un viaje a varias ciudades mexicanas. Por lo cual llama la atención que aún así, las productoras mexicanas invirtieron recursos al preocuparse por mostrar alguna ubicación significativa, mayormente la Plaza de la Liberación, para dar credibilidad a su argumento. El caso del cine filmado en Puerto Vallarta también es abordado, pues es larga la filmografía nacional e internacional que utilizó a esa localidad como escenario cinematográfico. Por ejemplo, es el caso que algunas cintas extranjeras expresan su ideología colonialista hacia nuestro país por la forma en como retratan a esta ciudad costera.

En resumidas cuentas, también debe tomarse en cuenta al cine como herramienta para conocer más de nuestra sociedad, pues aquí se hablará de las ciudades, no solo por sus edificios, sino por lo que la forma en que se representa el conjunto urbano, es decir, de los habitantes en su espacio, ya que estos filmes nos hablan de cómo estos cineastas entendieron la sociedad mexicana de aquel momento, razón por la cual se seleccionaron las cintas comentadas. Es oportuno aclarar que pocas de las aquí comentadas son de gran calidad estética y que por lo tanto no pueden clasificarse como «obras maestras» del cine se seleccionaron por lo significativo del retrato urbano. Siguiendo los planteamientos de los estudios culturales esta filmografía es objeto de análisis por lo que transmite, por presentar ideas o sentimientos sobre determinados temas o grupos sociales aludidos en las películas, como lo explican los teóricos de la historia del cine Allen y Gomery:

> También ha resultado evidente desde hace tiempo que los diferentes grupos sociales están representados de distinto modo en la pantalla. El estudio de cómo se han representado en las películas de una era determinada los diversos grupos sociales ha constituido el núcleo de una parte significativa de la investigación histórica del cine. La cuestión no es cómo se representa un grupo étnico o demográfico particular en una película concreta, sino si se aprecia un patrón de imágenes cinematográficas en los diferentes filmes, si estas imágenes cambian con el paso del tiempo y cómo se produce este cambio (Allen y Gomery, 1995, p. 205).

Ciertamente existe un patrón en las películas comentadas en este texto sobre las formas en que Puerto Vallarta y Guadalajara son representadas en el cine, como se verá en los capítulos aquí presentados. De modo semejante, es importante destacar que, así como el objeto de estudio son las ciudades de Jalisco, no existe todavía bibliografía sobre el tema. En la actualidad son pocos los estudios de la ciudad mexicana en el cine, entre cuyos antecedentes se encuentran tres textos importantes por ser pioneros y por la propuesta teórica: *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* (2002) de David William Foster, *Una ciudad inventada por el cine* (2006), *Ciudad de cine, 1970-2010* (2011), ambos de Hugo Lara Chávez, y L*a Ciudad de México que el cine nos dejó* (2010). Además, se cuenta con otros estudios recientes sobre la ciudad mexicana, principalmente por parte de académicos que han presentado conferencias en el Seminario Permanente de Cine, Ciudad y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional. Así como un número reciente de la revista *Bitácora Arquitectura* (No. 40, 2018) de la UNAM. Pero aún así faltan foros donde se analicen las ciudades mexicanas representadas en el cine, pues en la escena internacional siguen dando frutos las investigaciones de este terreno y va en incremento la tendenciade estudiar la representación de las ciudades en el cine. Uno de los estudiosos del tema es Richard Koeck, quien destaca que este medio audiovisual ayuda a que comprendamos los espacios urbanos habituales y los interpretemos de otro modo, pues el cine provoca que el espectador se sienta inmerso en ese espacio y se vuelva parte de la historia contada en la película (mi traducción): «Nosotros como ocupantes

del espacio urbano, podemos formar una relación dinámica con ese espacio, el cual, está crucialmente sostenido por narrativas que están unidas o cosidas a los espacios que habitamos (Koeck, 2013, p. 22.).» Esto es particularmente cierto en el caso de quienes ven retratados en la pantalla cinematográfica lugares distintivos de su ciudad, es decir, son quienes conocen las narrativas de los espacios: si se trata de un lugar histórico o un mercado popular o una estación de transporte público, etc. Por eso el autor destaca la forma en como el espacio y las historias —personales o sociales— se encuentran profundamente ligadas a la representación fílmica. Cuando vemos un lugar emblemático de nuestra ciudad nos sentimos identificados con ese espacio que es significativo para nosotros como miembros de una comunidad, pero también como usuarios que tienen quizá experiencias personales en dicho lugar y desarrollamos, por lo tanto, nuestras propias narrativas. La bibliografía de este tema en el ámbito internacional va creciendo, pero sigue siendo más amplia y rica en los países de habla inglesa.

Muchos son los casos de ciudades que, en el afán de ser atractivas al turista, proponen diseños del espacio orientado al consumo y las actividades vinculadas con el ocio, la cultura y el turismo global, con imágenes tipificadas y homogeneizadas, por las propuestas mediáticas y las publicidades de los operadores de *tours* turísticos, según señala el antropólogo francés Marc Augé (1998). Por lo que destaca la filmografía comentada en este libro, precisamente por evitar esta homogenización, pues muestra a la capital de Jalisco como una ciudad singular y con personalidad propia, que por un lado ofrece un tipo de turismo que incorpora hitos arquitectónicos particulares de la ciudad latinoamericana como la plaza principal, el palacio de gobierno estatal, la catedral, etc. y por otro lado, muestra lugares únicos relacionados con la modernidad por medio de su estilo arquitectónico contemporáneo, como la Casa de la cultura jalisciense (1959), el parque Alcalde (1961) o la estación de tren (1960). Edificios que en el caso de Guadalajara fueron construidos o remodelados después de 1950, como parte de una renovación integral que se dio en la ciudad. Con lo que la experiencia turística en Guadalajara se distingue por ser diferente al turismo de playa o del presentado en el cine internacional, con el centro comercial como punto de interés, por ejemplo.

Otra forma en como esta filmografía trata de enganchar la atención del espectador es por medio de involucrar en sus argumentos experiencias afectivas de los personajes, presentando por ejemplo, varias historias románticas, de modo que la información sobre la cultura y la arquitectura de la ciudad no es expuesta de modo aislado, sino evocando la identificación del espectador por medio de experiencias comunes a cualquiera, pues de acuerdo a Marc Augé, el expresar la emoción de los lugares es personalizar la ciudad:

> Emoción de un instante, personalización de la ciudad, identificación… seducciones y repulsiones mezcladas: todos esos movimientos del ánimo por la acción de los sentidos. (...) La ciudad, su personalidad o lo que ella expresa de una personalidad aun más vasta (la personalidad del país en el que la ciudad se encuentra) todo eso pasa por la imagen (Augé, 1998, p. 120).

En segundo término se continúa con el tema de las representaciones de la ciudad al analizar varias producciones extranjeras que esencializan los lugares de Jalisco, presentándolos algunas veces de manera genérica, sin molestarse siquiera en identificar de qué ciudad se trata o incluso usándolos como lugar ficticio, ya sean ciudades inventadas para la trama cinematográfica o Guadalajara «haciendo el papel» de otra ciudad latinoamericana, como ocurre en las producciones de Disney: *Cupido motorizado rumbo a Río* (*Herbie goes Bananas,* de Vincent McEveety, 1980) y *Una Chihuahua de Beverly Hills* (*Beverly Hills Chihuahua,* de Raja Gosnell, 2008).

2.1.1. El hombre propone (1963).

Con escasas imágenes filmadas en exterior, fotografía en blanco y negro y un evidente presupuesto reducido, este filme de iniciativa y producción totalmente tapatías fue rodado en 1963 presenta tres episodios que funcionan individualmente pero que coinciden en un final edificante. Además de que los valores de producción son pobres y permiten entrever el amateurismo que prevaleció detrás de este filme en formato de 16 mm, también es posible notar la inexperiencia en la mayoría del reparto, incluyendo al director Juan

Alfonso Chavira «Jacha», quien trató de resolver los emplazamientos de cámara de la forma más económica posible, auxiliado por el fotógrafo Alex Phillips, Jr. Fue financiada por la productora local Películas Guadalajara, S.A., cuyos socios fueron los empresarios: Roberto Aguilar Vázquez, Jorge Ríos González, Bernardo Anguiano Barragán, Alfredo Flores Saiffe y Agustín Plascencia Parra (Tuñón, 1986, p. 105) y se utilizaron equipos rentados de los estudios América del D. F., así como la participación de algunos técnicos de la sección 49 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Entre los tapatíos que participaron en este filme, estaban el director Juan Alfonso Chavira, los actores Roberto Cañedo e Isabela Corona. El resto de los actores fueron gente de la escena local con ningún antecedente cinematográfico previo y algunos profesionales ya conocidos. Pero el desempeño de alguno de los profesionales como Roberto Cañedo —quien por cierto aceptó por tratarse de una película filmada en su ciudad natal— no fue completamente satisfactorio. Se incorporó en el reparto a algunos artistas tapatíos de cierta celebridad como el payaso Canelita, pero su participación fue mínima.

En *Historia de un sueño,* Julia Tuñón describe las etapas de la realización de este filme, desde cómo los accionistas de Películas Guadalajara, S. A. fueron inspirados y asesorados por el sacerdote jesuita José de Jesús Romero Pérez hasta los pagos que se hicieron al director y exhibición en público. Romero Pérez, director del Instituto de Cultura Cinematográfica de la Universidad Iberoamericana fue quien seleccionó los cuentos en los que se basa la película y quien concientizó a los productores en su deber de empresarios católicos por promover un espectáculo fílmico que difundiera los valores de su fe (Tuñón, 1986, pp. 105-106). Aunque en la película no queda explícita la evocación de lo religioso, sí se destaca la importancia de los valores cris-tianos como el arrepentimiento, la redención y la honestidad, así como la unión familiar. Sobre este punto, el historiador Emilio García Riera indica:

> Hay que abonar a su sensatez que ninguno de ellos pase del moralismo melodramático a la mochería desaforada; en todo caso, el tercero in-

> troduce lo religioso —el impío llevado a cumplir eficazmente una función sacerdotal— a efectos patéticos, pero, en conjunto, las historias se acogen sobre todo a la paradoja edificante y aún irónica (García Riera, 1994, tomo 11, pp. 342-343).

Tras la limitada exhibición a nivel nacional del largometraje, —fue estrenado en cines de segunda en el D.F. en junio de 1965 y tuvo algunas funciones especiales en Guadalajara, una de ellas a beneficio del Hospital Civil el 10 de noviembre de 1964—, surgió la oportunidad de presentarla en otros circuitos donde se valoró su perfil edificante, como fueron los festivales de Locarno, Suiza y Lima, Perú. Ocasionalmente el filme se ha proyectado en canales de televisión por cable consagrados al cine mexicano. El reparto en cada una de las secciones es el siguiente. *¡Venganza!:* Roberto Cañedo, Isabela Corona, Jorge Alzaga, Sandra Cañedo, Teresita Morán, Salvador Arriola, Rafael Saavedra, Teodoro Cornejo, Mario López Sánchez, Roberto Reynoso, Julián Abitia; *La amenaza:* Carlos Pouliot, Adolfo Chaires *Chupamirto,* Manuel Tamés, Jr. *Régulo,* Miguel López Checa, Aidee Martell, Francisco Elizarrarás, José López Chávez, Salvador Plascencia y el cantante Javier Ortiz Blanco en el mariachi Los Palomos de Guadalajara; *Carnaval:* Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Germán Robles, Elvira Castillo, Margarita Narváez, Eduardo Castell, Francisco Águila, Jenaro Díaz, Alfonso Chavira O. y Conjunto Melódico los hermanos Espinoza.

El director Chavira fue el autor de los cuentos y la adaptación cinematográfica. Su experiencia en los medios de comunicación venía de décadas atrás. Entre las primeras noticias que se tiene de él es que en los años treinta trabajó en la radiodifusora XED (inicia actividades en 1932), por lo que puede considerarse como uno de los pioneros de la radio tapatía comercial (*El informador* 27-agosto-1978, p.83). También se sabe que el señor Chavira formó parte del elenco de locutores y artistas que participaron en las transmisiones de inauguración de otra estación, la XEDK Radio Sonido de Occidente el 13 de abril de 1940. En los años cuarenta fungió también en la escena local como maestro de ceremonias y animador en eventos sociales como espectáculos de revista y centros nocturnos (*El informador*, 11-feb-1940), aunque también

continuó con sus actividades como promotor teatral todavía en los años setenta. Por su parte el *Diccionario de directores del cine mexicano,* consigna que se integró al medio cinematográfico a partir de 1949 cuando fungió como auxiliar de producción de Alejandro Galindo. Más tarde colaboró con otros directores de la industria mexicana de cine como Rolando Aguilar, Ramón Peón y Chano Urueta entre otros (Ciuk, 2009, p. 137), principalmente como argumentista. La segunda ocasión en que el tapatío volvió a dirigir cine fue en 1978 con *Mi nombre es Sergio, soy alcohólico* (estrenada en 1981), con los intérpretes: Andrés García, Hilda Aguirre, Aarón Hernán, Eduardo Alcaraz, José Antonio Edwards, Lilia Prado, Martha Elena Cervantes, July Furlong y Luis Manuel Pelayo.

A pesar de que con frecuencia se ha destacado la pobre realización de *El hombre propone*, es oportuno señalar que, pese a la inexperiencia de Chavira, trasciende el deseo del realizador por superar la mediocridad a la que el limitado presupuesto y su esquema de producción condenaron a la película, pues hay una voluntad explícita de utilizar recursos técnicos de cierta ambición. Es claro que la puesta en cámara poco tiene que ver con el conformismo convencional de otros cineastas, pues el director se aventura a intentar planos arriesgados de cierta búsqueda estética, aunque ello no contribuyó a lograr un buen producto. Por ejemplo, Emilio García Riera explica: «Hay mucho movimiento de cámara a mano y un emplazamiento más grotesco que otra cosa: la cámara registra desde abajo las convulsiones que la risa provoca en la barriga de un policía» (García Riera, 1994, tomo 11, p. 343). En el segundo cuento, *La Amenaza* destaca sobre todo su interés por asociarse con el cine negro, pues utiliza música de jazz e intenta repetir la atmósfera nocturna de las calles en *El tercer hombre* (Dir. Carol Reed, 1949) en que se muestra una calle vacía en Guadalajara en un gran plano general con los adoquines brillando. Finalmente, a modo de intentar una valoración de *El hombre propone*, es adecuado tomar en cuenta que en el marco de las fallidas producciones llevadas a cabo por jaliscienses, esta película debe considerarse como un logro, pues no solo llegó a ser concluida. Sino que conserva un valor patrimonial al dejar un testimonio cinematográfico de cómo lucían, en aquellos fines de 1963, lugares característicos como la

avenida 16 de Septiembre, que en el filme luce la iluminación nocturna de los grandes almacenes del aquel momento: Sears, Favier y Fábricas de Francia; el exterior de Televicentro, —el Canal 4 que hoy solo lleva el nombre de Televisa—; la Plaza de los Mariachis, el interior del mercado de San Juan de Dios, la avenida que corre en paralelo al lago de Chapala; el estadio Jalisco antes de su ampliación, la estatua de Tenamaxtli en el parque Alcalde que ya no permanece en esa ubicación pues fue trasladada al barrio de Analco, el edificio del banco que ya no existe: el Refaccionario de Jalisco. Filmada en Guadalajara y en Chapala en 1963. Estrenada el 4 de junio de 1965 a nivel nacional..

2.1.2. Oda cinematográfica a la ciudad: *Guadalajara en verano*

A principio de los años sesenta se dio un impulso al turismo a nivel nacional, por lo que el estado de Jalisco no se quedó atrás y coincidió que en 1964 se filmó *Guadalajara en verano.* En la prensa local se señaló que este rodaje fue parte de las actividades del Plan de Trabajo Turístico para 1964 elaborado por la comisión de Planeación y Fomento Turístico del Estado. En *El Informador* se declaró: «Se ultiman los detalles finales para elaborar una película con propósitos eminentes turísticos sobre nuestra ciudad. La película será a colores, de largometraje y se incluirán más de dos docenas de canciones netamente jaliscienses o de autores de la entidad». *(El Informador,* 11 de abril de 1964. Guadalajara, Jalisco, p.2). Aunque no sea posible comprobar la relación de este plan estatal con la citada cinta, es manifiesto el *leit motiv* de lo turístico y es clara la intención de destacar a la capital del estado como un nuevo polo turístico.

Guadalajara en verano (1964), a diferencia de *El hombre propone*, no es una cinta enteramente realizada por tapatíos. Sí, se gestó por el esfuerzo de dos jaliscienses, el experimentado productor José Luis Bueno —originario de Tuxpan, vivió en Guadalajara y otras poblaciones en su infancia y juventud— y el joven productor tapatío Javier Torres Ladrón de Guevara, quien brevemente vivió en el Distrito Federal donde tuvo conocimiento del manejo del cine al lado de profesionales como Emilio Fernández en su película Pue-

blito (1962). José Luis Bueno se desempeñó como productor desde 1934, en la época denuestro cine en que comenzaron sus éxitos de temática campirana, folclórica y con los personajes que hicieron la revolución. Sus primeras producciones fueron: *Chucho El roto* (1934), *Los muertos hablan* (1935), *Mater nostra* y *Cielito lindo* (ambas de 1936) y Ave sin rumbo (1937). El segundo de los productores de Guadalajara en verano, Javier Torres Ladrón de Guevara era conocido por su rescate y difusión del patrimonio pictórico artístico en Jalisco. Participó en la curaduría y creación de varios proyectos museísticos del país, entre ellos el Instituto Cultural Cabañas. Décadas más tarde impulsaría la creación del Museo de la Ciudad, cuya colección base donó él mismo. Pero la realización de este largometraje - que se rodó en el estado del 1º de junio al 3 de julio de 1964— corrió a cargo de técnicos y artistas que formaban parte de la industria mexicana del cine, entre otros el fotógrafo Alex Phillips y el director Julio Bracho, ambos de larga y reconocida trayectoria.

Imagen 4: Patty Hobbs y Fernando Soto «Mantequilla" en fotografía de Guadalajara en verano. Cortesía del Archivo Fílmico Agrasánchez.

A pesar de que no fue realizada por personal jalisciense, se puede pensar que esta película benefició indirectamente en el mediano plazo al estado porque logró mostrar las bellezas de la ciudad y de los nuevos paraísos vacacionales de aquel entonces como Melaque y Chapala. A pesar de esta promoción del turismo en Jalisco, la producción no tuvo financiamiento gubernamental del estado, aunque se sabe que el gobernador Juan Gil Preciado, participó únicamente como un gestor entusiasta, pues según explica Julia Tuñón el gobierno no contribuyó con capital, pero sí tuvo su apoyo moral:

> La cinta fue financiada por Javier Torres y el Banco Cinematográfico. El presupuesto era de 1600 mil pesos. La aportación de Torres Ladrón de Guevara era de 450 mil pesos. El gobierno del estado no ayudó económicamente, pero sí interpuso su influencia para poner a su disposición de los cineastas a policía, agentes de tránsito, conseguir la cortesía de los hoteles y todas esas cosas que demuestran a los demás que se es muy hospitalario. Los hoteleros no cobraron por el alojamiento de los técnicos y artistas, ya que ellos serían los más beneficiados (Tuñón, 1986, p. 110).

Con relación al personal de *Guadalajara en verano*, es oportuno señalar que el director Julio Bracho, quien décadas atrás se había hecho un lugar en la cinematografía de la Época de Oro con *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (1941), *Distinto amanecer* (1943) y *Crepúsculo* (1944), venía de realizar *La sombra del caudillo* (1960), cinta que por tocar un tema abiertamente polí-tico sobre el asesinato del general Francisco Serrano y sus acompañantes en Huitzilac, Morelos en 1927 le llevó a ser relegado de la industria. *La sombra del caudillo* pasó a la historia como uno de los casos más sonados de la censura cinematográfica en México, dado que se le negó su exhibición por 30 años. Es así que *Guadalajara en verano* se enmarca como la cinta que recupera con más detalle y talento los ámbitos de esta modernidad arquitectónica urbana. Otras películas también intentarían el retrato de esta nueva fisonomía de la ciudad, pero dedicándoles menos escenas y menos tiempo a los atractivos de la ciudad, es decir, quedando ésta como un telón de fondo.

Mientras que en la cinta de Bracho, la ciudad y sus espacios adquieren un protagonismo pocas veces visto en la cinematografía mexicana. De lo anterior se advierte que el contexto urbano tenía un substancial peso simbólico en la trama de la cinta, pues el objetivo de los realizadores era mostrar los atractivos arquitectónicos y de la plástica contemporánea de Guadalajara, por lo que se necesitaba un realizador que estuviera convencido de lo que la modernidad urbana aportaba al filme. De hecho, en entrevista a la Dra. Julia Tuñón, el productor Javier Torres explicó que cuando estaban en etapa de preproducción, tenían como prospecto a otro gran realizador de la Época de Oro del cine mexicano:

> Habíamos pensado que la realización estuviera a cargo de Roberto Gavaldón, porque pues era un director de bastante renombre, en una ocasión lo trajimos aquí a Guadalajara, para que conociera Guadalajara, y nos hizo cambiar de opinión, porque tuvo él una expresión, dijo: -pues a Guadalajara, no, no yo no le veo nada interesante a Guadalajara, para mí es como una ciudad al sur de los Estados Unidos, como Dallas, etcétera, no yo no le veo mucha importancia; pues eso nos hizo cambiar y nos hizo ver, este director nos va dar al traste la película, ¿no? nosotros necesitamos a un director con mayor sensibilidad, entonces cancelamos los planes con Roberto Gavaldón se contrató a Julio Bracho que es un señor con gran sensibilidad, muy artista, que le sabe sacar jugo a todas las cosas, al mínimo detalle, desde un edificio, por sus valores arquitectónicos, una pintura de Orozco, a un paisaje, a las escenas románticas, en fin, al movimiento humano de los actores, de manera que Julio Bracho fue en definitiva el director (Tuñón, 1977, p. 21).

A pesar de la larga experiencia del director y del productor, *Guadalajara en verano* no llega a ser un filme logrado, pues tanto su línea argumental como dirección resultan deficientes. El historiador de cine mexicano Emilio García Riera indica tras enumerar las principales acciones de la cinta: «Todo lo anterior ocurría con mucha lentitud, alguna cursilería y ninguna naturalidad (García Riera, 1994, Tomo 12. p. 66)» , pues las actuaciones son

poco convincentes. El argumento es bastante superficial y sencillo: un grupo de estudiantes estadounidenses llegan a la ciudad para tomar cursos de verano de idioma español. En su estadía conviven con gente de su edad y surgen los enamoramientos. Los actores más populares que participaron en el filme son Claudio Brook, Andrea Palma, Emma Roldán y Fernando Soto «Mantequilla» así como los jóvenes David Reynoso, Enrique Rocha, Xavier Loyá, Alicia Bonet. Participaron así mismo las norteamericanas Elizabeth Campbell, Patty Hobbs, Lynn Karol, Claudia Nicol y el cantante pop Dean Reed. Tienen también intervenciones especiales la cantante de ranchero Lola Casanova y la niña tapatía María del Carmen Rodríguez Morquecho conocida como «Almendrita» en cuya casa de Ciudad Granja se filmaron algunas escenas (s/a. «Guadalajara en verano». *Cine Mundial*. 31 de julio de 1964). El tema de los cursos de verano está basado en la realidad, pues de acuerdo con el maestro de la llamada por aquel entonces Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara —hoy es el campus Artes, del CUAAD de la misma universidad—, José de Jesús Camacho Uribe llegaban cientos de alumnos estadounidenses a esas instalaciones a tomar los cursos de español y duraron alrededor de 30 años ofreciéndose por parte de la Universidad de Guadalajara (Camacho, 2008, p. 13).

Para adentrarnos más en dicha cinta, vale mencionar que trama de esta comedia funciona como mero pretexto para mostrar los atractivos de esa Guadalajara recién remodelada, como ya se mencionó. Se detiene en algunos lugares del extremo sur de la avenida 16 de Septiembre, que también había sido transformado con la reciente construcción de los edificios más altos de la ciudad en ese momento: el condominio Guadalajara y el Hotel Hilton, muy cercanos al complejo cultural recién construído que incluía –- con menos lustre en la actualidad— la Casa de la Artesanía Jalisciense, la Casa de la Cultura (1959), la Biblioteca Pública del Estado (1959), el Teatro Experimental de Jalisco (1960), el Museo de Paleontología (1959), el parque Agua Azul y el Teatro Guadalajara del Seguro Social (1962). Son muchos los planos de la película que muestran diferentes sitios característicos de la ciudad, algunas veces repitiendo los más interesantes y en otras utilizando el montaje para hacer un recorrido imaginario por calles o edificios que en realidad no son

colindantes, así como vistas áreas filmadas a distancia prudente como para identificar los lugares: el aeropuerto, la central camionera (1952), la estación de tren (1960), la plaza de los mariachis, la plaza de la Liberación, la plaza de Armas, el Hospicio Cabañas, la plaza de la iglesia de Aranzazú, el mercado San Juan de Dios, la plaza de las Sombrillas o de la Universidad —en la que se aprecia las mesas y sombrillas de la fuente de soda que existía en aquel entonces—, la fuente en el cruce de las avenidas Arcos y Niños Héroes (diseñada por Luis Barragán), el parque Alcalde, el edificio de la Rectoría de la Universidad de Guadalajara, así como los edificios que la colindaban y que ya no existen desde hace unos treinta años. En vistas aéreas resaltan: el teatro Degollado, la estatua Minerva, los Arcos, la plaza Juárez (1962) y la fuente de Avenida de los Maestros, frente al parque Alcalde. Y aún son más los lugares mostrados en la cinta, y que tienen la característica común de que se aprecian limpios, con bonitos jardines de rosas y en las calles circulan pocos autos, lo cual descorcha la nostalgia del espectador contemporáneo pues actualmente se encuentran en caos y descuido. En vista nocturna se aprecian los anuncios de neón de los almacenes más conocidos del centro de la ciudad: Palacio, Sears, etc. Así como el muy conocido anuncio luminoso de la Pepsi-Cola ubicado en San Juan de Dios en que se veía a una pareja bailando el jarabe tapatío. El filme también hace espacio para destacar el arte jalisciense e incluso dedica algunos comentarios a los murales de José Clemente Orozco en el Instituto Cabañas y en la escalera del Palacio de Gobierno, el retablo barroco del templo de Aranzazú y los murales de Gabriel Flores en el Teatro Experimental de Jalisco. Por último, ocurren algunas escenas en Melaque y Chapala, la primera, una población costera que apenas se estaba desarrollando al turismo. Y de la segunda, remarcan en la cinta que también podían usarse las playas del lago para disfrutar de sus olas. De Chapala solo se ve el lago y el interior de una mansión.

Tras la exhibición de *Guadalajara en verano* en la ciudad, el resto de la república —a partir de enero de 1965— y algunos países hispanohablantes, la película logró una considerable recaudación en taquilla, además de premio a Mejor dirección y Fotografía en el festival conocido como la Reseña de Acapulco (1965). Este buen resultado invitó al productor José Luis Bueno a

realizar otros dos filmes similares donde se mostraran lugares de atractivo turístico: *Cuernavaca en primavera* (1965) y *Los Ángeles de Puebla* (1966). A largo plazo la percepción de *Guadalajara en verano* es positiva entre los habitantes de la ciudad. Si bien es evidente que no pueden verse grandes cualidades artísticas que no existen en la película, pues existen algunas extravagancias que restan verosimilitud a la historia, también es verdad que la cinta resultó un muy particular homenaje a la capital tapatía, la cual se plantea como un entorno ordenado, sobrio y bello. A pesar de que décadas atrás el filme fue denostado por algunos críticos nacionales, *Guadalajara en verano* queda, para el tapatío contemporáneo como un testimonio de una ciudad ya extinta. La película revela cualidades de esa vieja fisonomía urbana que ya son inexistente. En particular en aquellas personas que vivían o crecieron en Guadalajara en los años sesenta y setenta, no es raro que expresen nostalgia por ese terruño y que en la actualidad se ha transformado en una gran urbe congestionada, sucia y contaminada. De tanto en tanto el público comenta esta cinta en los medios locales, ya sea en radio, redes sociales o en prensa. Y a la par de los comentarios nostálgicos de locutores y auditorio se filtra la pregunta ¿dónde se puede conseguir?, sin que sea hasta el momento plenamente accesible. Una voz que ejemplifica esta añoranza popular se encuentra en la página completa que el cronista de sociales de *El Informador*, el «Duque de Tlaquepaque» dedicó a la película en agosto de 2009 y de la que se extraen las siguientes líneas:

> Se contrató a Julio Bracho como director y al excelente fotógrafo Alex Phillips, logrando crear una especie de «pastiche» de la soberbia y orgullosa capital de Jalisco, entremezclando charros y churros, chicas Ye-Ye... galanes almidonados y sobre actuados que conducen autos descapotables como si fuesen carros de paletas... tipos montando a caballo en plena avenida 16 de Septiembre... escotadas y pechugonas gringas, dizque tomando aquellos muy famosos «Cursos de verano» en la muy bonita y estética Casa de la Cultura de Jalisco, obra de Julio de la Peña (…) así mismo dejamos perder esa maravillosa ciudad que

> fue Guadalajara entonces, conocida como la «Ciudad de las Rosas» (...) cuyo momento «cumbre» se logró precisamente entre el 1964 y el 1965 (...) vaya buen tino que tuvieron la mancuerna de productores Bueno y Torres Ladrón De Guevara, pues hicieron de esta cinta, sin ser una obra de arte, algo mejor... todo un documento histórico de lo que fue nuestra añorada Guadalajara (Duque, 2012, p. 9-B).

Es probable que el factor que marcó la diferencia en la recepción exitosa de los anteriores esfuerzos fílmicos tapatíos y *Guadalajara en verano* fue el apoyo de la infraestructura cinematográfica surgida desde la industria, consiguiendo la participación de técnicos experimentados para resolver técnicamente bien la película. Por ejemplo, es notable la calidad de la fotografía a color de Alex Phillips —nacido en Canadá—, quien por décadas se había destacado como uno de los mejores fotógrafos del cine mexicano. Los intentos previos de hacer cine en la Guadalajara estuvieron desvinculados de la industria nacional y por lo tanto, no pudieron apoyarse ni en los cuadros de producción, ni en uso de equipos, foros y laboratorios capitalinos y los esquemas de distribución nacional por lo tanto, la manufactura de las cintas anteriores, había sido poco menos que amateur. A diferencia de *Guadalajara en verano* que si bien no es una cinta enteramente lograda, tiene algunas fallas en las actuaciones o argumento, es muy presentable con una buena puesta en cámara y en general excelente manufactura técnica. La ciudad que nos presenta está orgullosa de sus raíces y tradiciones, mientras que por otro lado, anhela los nuevos aires de modernidad, pues por ejemplo, nos invita a conocer sus grandes avenidas usando autos descapotables.

En tanto, conviene retomar el tema de la probable vinculación que la película pudo haber tenido en cuanto a transmitir una imagen grata de la segunda ciudad del país como una plaza turística. Su productor comentó en entrevista a la Dra. Julia Tuñón que se sentía satisfecho por haber logrado transmitir aspectos agradables de Guadalajara y entendió varias opiniones en ese sentido como comprobación de que habían logrado atraer visitantes a la ciudad por medio de su película:

> De manera que sí se logró el objetivo de esta película y gustó mucho en todas partes, un asunto ligero, intrascendente, pero… ah, después tuvimos la satisfacción, o los hoteleros tuvieron la satisfacción aquí en Guadalajara, de que llegaban turistas del extranjero, llegaban de Sudamérica, y les comentaban: bueno, pues nosotros quisimos conocer Guadalajara, porque vimos la película allá (citado enTuñón, 1977, p. 25).

Por último, esta recuperación del patrimonio cultural regional en la cinta, fue complementado en diferentes detalles, que van desde el uso de vasos de vidrio soplado y artesanías, hasta la coreografía que interpreta el Grupo Folclórico de la Escuela de Artes Plásticas, en la secuencia final de la cinta donde bailan el son «La Culebra» , pues los bailarines varones no llevan el acostumbrado traje de charro, sino que visten con «calzón de manta» y huaraches. Detalle sugerido en la coreografía por el Dr. Francisco Sánchez Flores, según comentó en entrevista uno de los bailarines, Mtro. Mario Mejía (Gómez, 2013).

Imagen 5 Grupo folclórico de la Universidad de Guadalajara bailando en el parque Alcalde. Fotograma de Guadalajara en verano.

2.2. Guadalajara la fotogénica. La ciudad vista por producciones industriales mexicanas

Las décadas de los años 60 y 70 pueden considerarse la más fructíferas en cuanto a rodajes en Guadalajara, pues la ciudad fue solicitada en múltiples ocasiones como escenario cinematográfico, principalmente de producciones hechas por realizadores activos en la industria nacional. Se tienen contabilizados alrededor de una docena de largometrajes nacionales. Sin embargo, los cineastas locales no lograron avances considerables, aunque más bien se apropiaron del lenguaje del cortometraje para dejar su personal marca, como se comentó en el capítulo 1.

En esta sección se indicarán algunos de los filmes más consistentes en cuanto a la cantidad de escenas filmadas en la capital tapatía, ya que también se dieron muchos casos de cintas que hacían creer que las acciones se desarrollaban en dicha ciudad, cuando en realidad eso no ocurría, seguramente para capturar la popularidad de esta ciudad recién remodelada (inicio de los años 60). Respecto a las cintas mexicanas filmadas en esa decada en esta ciudad, es posible observar algunos rasgos en común que son dignos de recalar, pues es probable que este *corpus* de películas tuviera la intención de destacar las novedades en cuanto a la fisonomía de la ciudad, y añadir en sus argumentos diferentes pretextos para que los personajes se relacionaran con la ciudad. En algunos casos, éstos eran tapatíos y en otros, visitantes. Así pues, el *leit motiv* del viaje en general, fue un tanto recurrente en el cine mexicano de aquellos tiempos, pues se intentaba aludir incidentalmente a la época de modernidad por la que estaba pasando el país, de cierta pujanza económica entre 1950 y 1970, ese periodo se llamó el «Milagro mexicano». Entre la expresión de ese bienestar económico en esas películas, se puede entrever que la movilidad es más accesible a las clases medias para realizar viajes y además hay más fluidez en los medios de comunicación, así como en las vías de transporte nacionales e internacionales. Es como señaló Marshall McLuhan a inicios de los años 60, en que el mundo se vuelve una aldea global. Es decir, en apariencia el planeta es más accesible por las conexiones entre diferentes lugares. De este modo, se llega a una situación en que se

permite el flujo de personas e información, en una etapa que también puede verse como el preludio a la globalización, misma que se daría a fines del siglo XX. No obstante que Guadalajara se posicionó como centro de atención en algunas cintas de la industria cinematográfica, la gran mayoría de las que se mencionarán en este apartado, se caracterizan nuevamente por la medianía en su realización y poca inversión en los recursos para su producción. Es de lamentar que ninguna haya alcanzado calidad igual o superior a *Guadalajara en verano*, siendo constantes los bajos valores técnicos o artísticos, producto de limitados presupuestos. Y mucho menos, estos filmes están lejos de llamarse obras artísticas.

2.2.1. *Yo, el mujeriego* (1963)

Para comenzar es oportuno mencionar la comedia con música ranchera *Yo, el mujeriego,* dirigida por José Díaz Morales y producida por Gregorio Walerstein, pues puede considerarse como una especie de antecedente cercano de *Guadalajara en verano*, no solo porque fue realizada un año antes, sino porque tienen en común que ambas presentan en las secuencias de inicios imágenes de la ciudad vista desde el cielo. Este sobrevuelo es más vertiginoso y rápido en los créditos de la película de Díaz Morales que en la de Bracho, siendo un poco menos atractivo, pues no se alcanza a identificar bien los lugares clave. También tienen en común que el guionista de ambas fue Adolfo Torres Portillo, por lo que no se trata de meras coincidencias, sino de un uso consciente del recurso del sobrevuelo. *Yo, el mujeriego*, cuenta la historia del hombre de campo Rafael (el cantante Antonio Aguilar), quien junto con su ayudante Sixto (Fernando Soto «Mantequilla»), conoce en un incidente de tránsito a la joven e independiente Cristina (interpretada por la española Luz Márquez) y por quien desarrolla atracción inmediata. Las cosas se complican porque ella, vive situaciones difíciles por tener compromisos financieros, ser madre de la adolescente Patricia (Patricia Conde) y no tener esposo. Además se preocupa por el qué dirán y sufre porque su hija no es aceptada por algunas alumnas en un colegio privado a donde asisten chicas de la alta sociedad tapatía, así como el rechazo de la directora del Colegio Jalisco por que no han visto en persona a su esposo y teme que no exista.

Uno de estos personajes acosadores de Patricia es Alicia, interpretada por la jovencísima Susana Alexander. Para ayudar a Cristina, Rafael se hace pasar como el papá de la Patricia, lo que llevará a algunas situaciones chuscas. Al final se resuelven todos los problemas: Rafael, Cristina y su hija se vuelven una familia verdadera. La investigadora Eugenia Meyer —hija del productor Walerstein— señala que este tópico de la familia, además de lo urbano, fueron algunas de las constantes en la obra de dicho cineasta, quien participó como uno de los argumentistas en esta película, bajo el pseudónimo Mauricio Wall.

> Las referencias al matrimonio, la familia, el diario bregar y los hijos, así como el entorno urbano con sus continuas transformaciones y problemática, seguirían siendo una veta permanente en su filmografía. Era una temática que tocaba e interesaba al público, y un recurso que le permitiía llevar a la pantalla parte de lo que viviía en su propia cotidianidad. No todas las producciones de esta época —ni de otras en las que se vio involucrado— tuvieron el éxito que él deseaba (Meyer, 2013, p. 124).

Esta constante de preocupaciones también es posible advertirla en la siguiente cinta que él produjo en Guadalajara: *Las Chivas Rayadas*. Es así que entre algunos asuntos cómicos que plantea *Yo, el mujeriego*, se burla de los problemas de la gran ciudad, como el ajetreado tráfico de las avenidas principales, a tal punto que hay congestionamientos viales, choques de auto y peleas entre conductores, en particular en las amplias avenidas como 16 de Septiembre, enfrente de la catedral o en su confluencia con Juárez, las cuales tenían pocos años de haber sido ampliadas. Esta película en color muestra diferentes escenarios urbanos: algunas zonas residenciales, y algunos lugares emblemáticos que en ese tiempo aún eran de reciente construcción, como por ejemplo, la glorieta de la diosa Minerva (1957, diseño del Arq. Julio de la Peña), en la avenida López Mateos en su cruce con Vallarta, la cual marcaba el límite sur de la ciudad y el templo Expiatorio que todavía estaba siendo terminado. Por igual se muestra su plaza donde todavía se encontraba la estatua del último rey mexica Cuauhtémoc (a inicios de los años noventa

fue trasladada al barrio de Analco), las calles circundantes todavía no eran peatonales. Otro hito urbano que quedó presente en el filme y que ya no existe en la realidad, es la antigua Escuela de Música, enfrente del Paraninfo de la Universidad de Guadalajara, ubicada sobre Avenida Juárez y Tolsa.

Imágenes 6 y 7: Fotogramas de Yo, el mujeriego (1963). El primero muestra a Luz Márquez pasando junto a la antigua Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. El segundo muestra a Antonio Aguilar enfrente del Parián en Tlaquepaque.

Lo que se ve en la película es un edificio afrancesado, beige de un solo piso con columnas, que se puede observar dentro de los primeros 10 minutos de la cinta cuando Cristina pasa por ahí en su Jeep rojo. En los créditos, filmados de blanco y negro, cuyas imágenes bien pueden ser de archivo, de los llamados *stock shot*, se aprecian en sobrevuelo por el centro de la ciudad: la catedral, la Rotonda de los hombres ilustres, la plaza de la Liberación, el teatro Degollado, las manzanas detrás de éste —que luego habrían sido derrumbadas para construir la Plaza Tapatía—, la plaza de toros El Progreso —también derruída por el mismo motivo—, el recién construído Mercado Libertad, la glorieta de la Minerva, los arcos de Avenida Vallarta. Luego se ve en color, a nivel de escala humana esta misma glorieta, el instituto Metereológico, que conserva los mismos muros circundantes que se mantienen hasta este 2019. La estatua de Mariano Azuela, en la confluencia de Vallarta y Fernando de Celada, cerca de los Arcos. En la imagen se alcanza a apreciar la zona un tanto vacía, todavía no existían construcciones en esa acera,

solo se ve un muro largo con un anuncio muy grande de cerveza Superior —años más tarde estaría ahí Helados Bing—. Escenas después, la acción se traslada a Tlaquepaque, donde aparecen extrañamente exhibidas algunas muestras de alfarería, como unos cántaros decorados y jarrones de gran tamaño. Las piezas están en plena calle, casi al arrollo vehicular, todo esto mientas Tony Aguilar canta en su caballo. También se ve el Parián con sus diferentes arcadas, así como el templo cercano al mercado de esta localidad. Filmada a partir de 19 de febrero de 1962 en los estudios San Ángel en el D.F. y en locaciones. Estrenada el 18 de julio de 1963.

2.2.2. *Las Chivas rayadas* (1964)

Las Chivas rayadas (también conocida como *Los Reyes del futbol*) es una comedia dirigida por Manuel Muñoz, cuyo objetivo es realizar un homenaje al equipo de futbol Guadalajara, o quizá comerciar con la fama de este equipo. Está filmada en varias partes de la ciudad y en San Pedro Tlaquepaque. Realizada en blanco y negro, esta película de bajo presupuesto tiene interés futbolístico porque además de llevar uno de los papeles principales el delantero «Chava» Reyes, participan otros miembros del equipo, como se menciona más adelante. El otro protagonista es el cómico Antonio Espino «Clavillazo» (Chano Reyes) el cual, junto con el futbolista del Guadalajara, y Eric del Castillo (José Reyes), hacen papeles de hermanos. También completan esta familia la hermana Lupe (Dacia González) y la madre doña Pancha (Sara García). El personaje del futbolista lleva su nombre y se ve involucrado en una intriga por hacer perder a su equipo, entre los obstáculos que encuentra, los malhechores llegan a secuestrarlo, pero todo se resuelve con la ayuda de su hermano Chano. Participaron también en el filme otros jugadores de la multiganadora escuadra del Guadalajara «El Campeonísimo»: Ignacio «el Cuate» Calderón, Arturo Chaires, Isidoro «Chololo» Díaz, Jaime «Tubo» Gómez, Héctor Hernández, Francisco «Paco» Jara, Juan Jasso, Sabás Ponce, Guillermo «El Tigre» Sepúlveda, Javier «El Cabo» Valdivia, José «El Jamaicón» Villegas, el portero de la selección nacional Antonio «La Tota» Carbajal, así como el torero Humberto Moro. El homenaje al equipo Guadalajara inicia desde los créditos, con la canción que lleva el nombre de la ciudad y

un vistazo al salón de trofeos de dicho club. Ya iniciada la cinta, se muestra el centro de Tlaquepaque con una panorámica desde alguna azotea del Jardín Hidalgo, la parroquia de San Pedro Apóstol, el Santuario de Nuestra Señora de la Soledad, así como algunas de sus calles sin identificar. También ocurre una escena cómica, posiblemente en el Parián, —pues se ven sus reconocibles arcos— donde Doña Pancha tiene un restaurante, en el que sus hijos acaban participando en una pelea campal. Otras vistas urbanas muestran una panorámica del centro de Guadalajara, nuevamente desde una azotea, se ve fugazmente la avenida 16 de Septiembre al atardecer, con imágenes breves de la catedral y la tienda Sears cuando estaba localizada en su cruce con Juárez. Hacia el clímax de la cinta, ocurre una escena en el exterior del Estadio Jalisco, en que afuera del estacionamiento, Chava y Chano sufren un intento de atropellamiento por parte del malvado (Agustín Insunza). Luego en una escena se ve un estadio lleno, pero es probable que esas imágenes en plano general con paneo, sean *stock shots* del estadio universitario de la UNAM. Al final todo se resuelve favorablemente para «Clavillazo» y su familia. Sobre esta cinta el historiador de cine García Riera destaca que se filmó al mismo tiempo que *Los fenómenos del futbol*, a la que califica de

> «dispersísima e incoherente secuela de *Las Chivas Rayadas*, que parece brincar de un tema a otro —el futbol, los toros, la lucha libre, el folclor, los *gangsters* (…), el cabaret, la familia— sin saber cómo abordar ninguno. En una escena, *Clavillazo*, gracioso teórico y consternante, se sueña futbolista, torero y luchador enmascarado; más irreal que sueño resulta el juego de futbol que lo muestra torpísimo, pero goleador, frente a un equipo contrario sin defensas que lo «marquen» (García Riera, tomo 11, pp. 247-248).

Si bien en *Las Chivas Rayadas* el retrato de la ciudad y sus espacios de relevancia no es muy significativo, aún así queda como un testimonio del papel que el equipo de futbol Guadalajara tiene en la identidad de la capital tapatía. Rodaje a partir del 17 de diciembre de 1962 en los estudios América en el D.F. y en locaciones. Estrenada el 10 de septiembre de 1964. Por último, es

oportuno informar que otra de las incursiones de este equipo de futbol, fue la que tuvo en fechas recientes, cuando se filmó el documental de Iván López Barba y Rubén Bañuelos *Chivas: la película*, estrenado en octubre de 2018.

2.2.3. *Tirando a gol* (1965)

Otra película que también trata sobre el futbol es *Tirando a gol* (Dir. Ícaro Cisneros), cuya historia gira alrededor de dos acérrimos fanáticos de los equipos de futbol, el Guadalajara y el América, respectivamente, una mujer (Lola Beltrán) y un hombre (David Reynoso), ambos viudos y con hijos veinteañeros. Estos jóvenes son futbolistas de los equipos mencionados, lo cual acrecienta la rivalidad del hombre y la mujer, pero pese a sus tajantes diferencias deportivas acaban enamorándose. Para el historiador García Riera, esta cinta no resultó bien realizada, principalmente por sus fallas en el guion: «Todo en la película suena a muy forzado» (García Riera, 1994, p. 281). Además del futbolístico tema central, este filme incorpora como *leit motiv* el tema del viaje entre destinos nacionales, como luego se verá replicado en más cintas de la época. Aquí los personajes de Lola y David viajan cada semana de una ciudad a otra para apoyar rabiosamente a sus respectivos equipos. En otras palabras, el motivo recurrente del viaje nacional vino a ser representativo de esta etapa de la modernidad nacional, y el cine mexicano enfatiza lo fácil que es recurrir a diferentes medios para los traslados entre las ciudades más importantes. Las escenas que se filmaron en Guadalajara fueron muy pocas y breves, constando tan solo de locaciones en la Plaza de la Liberación, los Arcos en Av. Vallarta y la plazoleta de José C. Orozco, a unos metros de los famosos Arcos. Al igual que en *Las Chivas Rayadas* aparecen varios jugadores del Guadalajara: Javier «El Cabo Valdivia», Juan Jasso, José «El Jamaicón» Villegas, Isidoro «Chololo» Díaz, entre otros. Del América participaron: Ataúlfo Sánchez, *Vavá*, *Arlindo*, Jesús Fragoso, Alfonso Portugal, *Zague*, entre otros pero en esta ocasión ningún jugador tiene una actuación relevante, más bien los actores Juan Ferrara y Fernando Luján interpretan el papel de futbolistas del Guadalajara. Filmada del 25 de octubre al 12 de noviembre de 1965 en Guadalajara, Jalisco y los estudios San Ángel, en el DF.

2.2.4. *Ven a cantar conmigo* (1966)

Otra producción industrial mexicana que se enfocó en difundir las bellezas arquitectónicas de Guadalajara con recorridos por diferentes atractivos turísticos, fue la película *Ven a Cantar Conmigo*, dirigida por Alfredo Zacarías y producida por el experimentado cineasta Miguel Zacarías, padre del director. La mayor parte de la historia fue filmada en la ciudad, tanto en lugares de reciente creación como la Casa de las Artesanías jaliscienses (ubicada en Av. González Gallo, misma que fue inaugurada en sept. 1964), como en edificios de importancia histórica como el Palacio de Gobierno. Este melodrama tiene como centro de su historia las andanzas de dos huérfanas que viven en Instituto Cabañas (también llamado hospicio en otras épocas, cuyo edificio diseñado por Manuel Tolsá fue construido en 1810, hoy conocido como Instituto Cultural Cabañas). Una de ellas, es Aurora de 19 años (Alicia Bonet), la otra es la pequeña Evita (la intérprete tiene el mismo nombre) de 10, que se apoyan como si fueran hermanas en las dificultades que experimenta Aurora en su romance con el pintor estadounidense Robert (interpretado por el actor de Robert Conrad, quien luego se volvería muy conocido por su papel en la serie de televisión de los años 70 *Los tigres voladores*, «Baa Baa Black Sheep» es su título original). Alicia Bonet fue una artista juvenil de los años 60, participó en varias películas exitosas de esa década como *Don Juan 67*, *El escapulario* y donde destacó por su personaje de Claudia en: *Hasta el viento tiene miedo* (Dir. Carlos Enrique Taboada, 1968). En cuanto a la niña intérprete Evita (de apellidos Aguirre Muñiz), Emilio García Riera explica que era originaria de Guadalajara, surgió en la televisión local en un programa infantil y además era hija del actor José Luis Aguirre «Trotsky» (García Riera, tomo 13, 1994, p. 60). Otros de los intérpretes son María Teresa Rivas, quien hace el papel de la directora del Hospicio, Georgina Barragán como una de las empleadas. Además participaron: Chuck Anderson, Agustín Martínez Solares, María Luisa Muñiz, Nora Veyrán, Emir Dupeyrón, Juan Garza entre otros. La historia comienza cuando Evita conoce por casualidad al pintor norteamericano Robert en el mercado Libertad y luego pícaramente intenta que su amiga Aurora y Robert entablen amistad pues piensa que serían buena

pareja, lo cual servirá como planteamiento inicial para el desarrollo de la trama. En un tono ligero, la historia tiene como trasfondo las dificultades que viven los huérfanos en instituciones de asistencia social, incluyendo el tener que encarar la realidad fuera del orfanatorio, una vez llegados a los 18 años o al contraer matrimonio.

Como en muchos otros melodramas, en *Ven a cantar conmigo* se presentan acusaciones injustas, en este caso al personaje de Evita. Por igual, dejan ver realidades crudas como la explotación a los niños, cuando uno de los compañeros de Evita es usado por un familiar para explotarlo pidiendo limosna, lo cual le da un tono más serio a la cinta en ciertos momentos. En este sentido la película que tiene visos pueriles por las constantes canciones estilo *a go gó* que interpreta la niña Evita y sus continuas jugarretas y chistes, también maneja tonos sombríos que a fin de cuentas hacen que el retrato de la ciudad no corresponda a la apacible y tranquila ciudad que se aprecia en *Guadalajara en verano*, por ejemplo. Por otro lado, como ya se ha dicho, este filme incorpora en un plano secundario las actividades de los niños que habitan el hospicio, intentando acercarse al punto de vista de esta institución, casi como si la cinta promoviera a dicho hospicio o quisiera enfatizar la importancia de la adopción.

Los productores de la película seguramente estuvieron motivados por el agradecimiento al Hospicio por las facilidades otorgadas al rodaje, que gozó entre otros privilegios, el de colocar la cámara en el techo de la entrada. Incluso antes de que inicien propiamente los créditos, los productores dejan un agradecimiento al gobernador Francisco Medina Ascencio y en particular al «H. Patronato y a la Directora del Instituto Cabañas», además de a la «noble Ciudad de Guadalajara cuya hospitalidad y gentileza hicieron posible la filmación de esta película».

En cuanto al representación de la ciudad, también es amplio el recorrido que se hace por ésta, siendo una de las cintas más minuciosas en visitar los lugares emblemáticos. Nuevamente, al igual que en *Guadalajara en Verano*, se toma el *leit motiv* de los extranjeros visitando la ciudad y bajo este pretexto es que *se invita* al espectador a que sea partícipe de la experiencia turística tapatía. Algunas de las escenas tienen lugar en: el Instituto Cabañas (el

exterior, cuando todavía no existía la plaza Tapatía y, por lo tanto, transitan los autos por la calle lateral y su fachada; de su interior se ven desde luego, los murales de José Clemente Orozco, salones de clases, patios (uno incluye un chapoteadero), la tienda donde se venden los productos fabricados por los niños (muñecas y otros artículos), así como el patio principal detrás de la capilla Tolsá. En la escena nocturna en que Robert lleva serenata a Aurora participó la Estudiantina de la Universidad Autónoma de Guadalajara. Una de las imágenes diurnas que tiene lugar desde el techo del Cabañas, mientras Evita canta «Vengan a ver mi bicicleta» se ve el famoso anuncio de neón de Pepsi Cola, colocado por el mercado Libertad, aquel en que bailaba una pareja folclórica.

Imagen 8: Fotograma de Ven a cantar conmigo (1966). De izquierda a derecha: Alicia Bonet, Chuck Anderson, Evita y Robert Conrad al pie de la fuente La Monumental en el parque Alcalde.

Otros lugares que se muestran son: el malecón de Chapala, y con la cámara colocada en la acera opuesta se ve la parroquia y la casa Braniff al fondo; el parque Alcalde, con las chicas andando en bicicleta rentada y más tarde se ve una escalinata al lado izquierdo de la fuente «La Monumental», diseñada por Alberto Arouesty, a los pies de la cual se encuentra estacionado el auto Mustang descapotado de Robert, situación imposible en estos días. El exterior e interior de la Casa de las Artesanías de Jalisco; el campus del actual Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara en la confluencia de las avenidas Alcalde y Ávila Camacho (anteriormente Facultad de Derecho), cuya explanada del auditorio Salvador Allende ve desde un emplazamiento de cámara colocada desde avenida Alcalde.

El interior y exterior del hotel Hilton: la alberca y el restaurante. La plaza de armas frente al Palacio de Gobierno, y se ve el interior de éste, donde supuestamente existía una tienda para orientación turística con folletos y mapas sobre el estado y en general del país. También una de las escenas de cierto suspenso tiene lugar en el balneario acuático «Los Camachos», ubicado en la carretera a Saltillo, del cual no solo se aprecian las características albercas, sino también el paisaje montañoso que rodea a este parque acuático —el cual se mantiene en funciones hasta nuestros días—. También aparecen las protagonistas, Aurora y Evita en un parque, conduciendo bicicletas rentadas, mismo que no se pudo identificar. Por último, también se ve una tienda de vestidos de novias «Casa Gina», a la cual agradecen en los créditos, así como al Banco Comercial Mexicano. La cinta fue filmada entre 15 de abril y el 19 de mayo de 1966, en Guadalajara, Chapala y los estudios Churubusco (García Riera, 1994, tomo 13, p. 60). Si bien este filme no dedicó un presupuesto amplio como para renta de un helicóptero y escenas espectaculares, sí logra aplicarlo de una forma coherente, cuyo resultado es transmitir una imagen digna y atractiva de la ciudad, además de envolver a los espectadores en una historia melodramática y con algo de tensión y momentos musicales. Por lo cual es importante destacar que es una de las tres o cuatro cintas que mayores esfuerzos realizaron en capturar la belleza de esa Guadalajara de los años 60, destacando también los lugares de la moderni-

dad arquitectónica, creados después de la gran remodelación del centro de los años cincuenta. Curiosamente, la cinta, además de invitar al espectador a que se interese por esta ciudad, propone en varias escenas las caminatas como una forma de vivirla, quizá intentando evocar la experiencia del *flâneur*, aquel que deambula sintiéndose parte de la atmósfera particular de su ciudad. *Ven a cantar conmigo*, vale la pena ser revisada con cuidado por quien desee conocer otros aspectos de la capital tapatía de aquella época. De este modo, se debe reconocer que logra una representación satisfactoria y acaso halagadora, de los habitantes de Guadalajara.

2.2.5. *Un sueño de amor* (1972)

Otra mirada fílmica que también nos deja un testimonio de lo que fue Guadalajara de antaño, en este caso, la de los años setenta es *Un sueño de amor* de Rubén Galindo, cinta que detalladamente muestra los principales los hitos urbanos del centro de la ciudad, como también muestra otras zonas. De hecho, se puede decir que es claro que también se intentaba mostrar las características de esta ciudad como espacio turístico y por eso muestra ese énfasis en espacios de alta significación de la ciudad, es decir, lugares emblemáticos con los que la ciudadanía encuentra identificación. El filme es un melodrama que cuenta la historia amorosa del adinerado joven David (José José) con dos diferentes mujeres. En su primera secuencia se relata su experiencia de amor trágico con Graciela (Sasha Montenegro) en Puerto Vallarta, quien muere ahogada en el mar. Para esta secuencia se muestran algunas calles del centro de la ciudad, con su clásico empedrado de calles empinadas y la playa. En la segunda parte, después de esta historia fallida, David trata de reiniciar su vida y entabla una relación con Caritina (Verónica Castro). Estando en la cafetería de un campo de golf, muy relajado, siente atracción por la joven de quien no se había dado cuenta es invidente. Ella es una turista que ha venido a conocer Guadalajara con sus padres. Esta familia se hospeda en el hotel *El Tapatío*, el cual tiene un diseño novedoso, ubicando sus habitaciones en *bungalows* esparcidos en una colina. (Dicho hotel se encuentra todavía en funciones y se localiza en la salida a la carretera a Chapala). Luego la cinta muestra los consabidos lugares turísticos del centro con

el pretexto de que los personajes de José José y Verónica Castro los recorren juntos, como la rotonda de los hombres ilustres, la plaza de la Liberación con sus exuberantes rosales repletos de flores y el teatro Degollado al fondo; así como la plaza de Armas, e incluso una vista imposible actualmente: la torre de la iglesia de la Merced, pues fue derrumbada tras los daños sufridos del terremoto del 21 de enero de 1973, después de realizada esta cinta. Esta torre se alcanza a ver en un close up de Verónica Castro, con la torre ubicada en línea diagonal derecha detrás de ella. Curiosamente en las fotos publicitarias también apareció esta torre tomada desde frente, con un emplazamiento de cámara bastante inusual, localizándola en una terraza en el techo del edificio ubicado en Morelos y Pedro Loza. Aunque esa imagen ya no quedó en el corte final de la cinta, forma parte de las evidencias de otros tiempos.

Imagen 9: Verónica Castro en Un sueño de amor (1972). Al fondo se aprecia la desaparecida torre del templo de Nuestra Señora de la Merced. Fotografía cortesía del Archivo fílmico Agrasánchez.

Las dos imágenes de la torre, tanto la de la película como la foto fija —llamadas *still* en el ambiente cinematográfico— son testimonio de un aspecto de la ciudad ya desaparecido y por lo tanto forman parte del patrimonio inmaterial de Guadalajara, amasado en parte por los medios audiovisuales. Luego se ve en la película que la pareja de novios sale del centro de la ciudad para continuar su visita a lugares típicos con la estatua de la Minerva y los arcos de la Avenida Vallarta. Otras partes de la ciudad que se muestran en *Un sueño de amor* y a las que el director Galindo dedica un meticuloso repaso, son los murales de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas, incluso insertando una narración de voz *en off* en que se explican los diferentes páneles de estos frescos, casi como si se tratase de un documental. Fuera de Guadalajara la pareja protagonista hace una visita rápida a Chapala, además de las vistas del lago, se encuentran imágenes del exterior y los jardines del hotel Montecarlo (mismo que sigue en funciones hasta la fecha). Entre las características formales de la película, es muy destacable la fotografía del maestro Rosalío Solano, mientras que el director Rubén Galindo saca buen provecho de algunas de las locaciones mostrándolas en planos generales, y buscando ángulos que destaquen artísticamente los edificios y plazas de Guadalajara. Sin embargo también se encuentran algunas escenas con puesta en cámara y montaje un tanto extraños, al estilo del *spaguetti western* de Sergio Leone, quizá abusando de acercamientos con el *zoom*. Aún así, *Un sueño de amor*, es una cinta valiosa en cuanto a recuperación del patrimonio inmaterial, pues junto con *Guadalajara en verano* y *Ven a cantar conmigo* es otra de las cintas que elabora una buena panorámica de la Guadalajara turística, en la que los habitantes pueden reconocerse gratamente en su reconstrucción de la memoria colectiva de los espacios públicos.

2.2.6. *Guadalajara es México* (1975)

Quizá la última película de los años setenta que se preocupó por mostrar con detalle los atractivos de la «Perla de Occidente» es *Guadalajara es México* (Dir. Fernando Durán Rojas) aunque con menos destreza técnica o artística que otras producciones anteriormente señaladas. Aún así conviene ser revalorada por el meritorio retrato de Guadalajara. El director Durán se

formó como anotador y ayudante en diferentes producciones comerciales de los años 60, bajo el ala de directores como René Cardona, Jr., Alberto Mariscal y Alfredo B. Crevenna (Ciuk, 2009, p. 255). El filme fue producido por Rogelio Agrasánchez —quien en otros filmes da lucimiento a figuras populares como los luchadores Blue Demon y Santo, el Enmascarado de plata, en cintas como *Las momias de Guanajuato* (1972)—, esta película se plantea como una forma de promoción a la carrera del cantante folclórico Cornelio Reyna quien interpreta varias canciones de su repertorio. En *Guadalajara es México*, se aborda el regreso a su ciudad del cantante Cornelio (interpretado por Reyna), acompañado de su fiel amigo David («Beto el boticario») luego de una serie de triunfos importantes. Cornelio viene a recuperar su amor de la primera juventud Silvia (Verónica Castro), a quien hace tiempo no ve. Este viaje también es una oportunidad para reencontrarse con su ciudad natal, su barrio («Las nueve esquinas») y sus anécdotas personales, pues entre otras cosas, el cantante visita la tumba de su madre (posiblemente en el Panteón de Mezquitan) y tiene algunos enfrentamientos por el amor de Silvia, con su antiguo amigo de la infancia, el resentido Juan (Antonio de Hud). Al inicio de las acciones el personaje de Cornelio es mostrado como exitoso, pues conduce un gran Cadillac El Dorado, rojo descapotado al entrar a la ciudad por el norte, por la carretera a Saltillo. Este recorrido sirve para informar al espectador de los diferentes lugares y calles emblemáticos, por ejemplo: Vista del exterior del centro turístico «El Batán», los arcos de Av. Vallarta, la estatua de la Minerva. Luego, acompañado de su novia Silvia, el cantante recorre en «calandria» otras calles de la ciudad, donde se aprecia el palacio de Gobierno, el exterior de la catedral, la Plaza de la Liberación, la fachada del teatro Degollado, la Rotonda de los Hombres Ilustres, las avenidas Alcalde y Juárez, con un chalet que parece ser la antigua Escuela de Música, así como el edifico de Rectoría de la Universidad de Guadalajara. Más tarde, la película se enfoca pormenorizadamente en la cita amorosa de los novios en el interior del parque Alcalde: aquí caminarán por la plazoleta cerca de la cafetería y remarán en una pequeña lancha en el lago, ambos cantando la pieza *Y vivir enamorados*, equiparando así el paseo en bote con un hecho ineludiblemente romántico enfatizado por los primeros planos a la atractiva

actriz con algunos a Reyna. En esta secuencia del parque la pareja se divierte con otras actividades típicas de la época, como comer algodón de azúcar, subirse al trenecito que recorría todo el parque, mientras comen un mango ensartado en un palito con la espectacular fuente al fondo. Luego van a hacia otra parte del parque donde se toman unas fotos en las mamparas en que la gente ponía la cabeza sobre un dibujo cómico de un cuerpo con vestuario o pose extravagante.

Imagen 10: Verónica Castro y José José en Un sueño de amor (1972) en el quiosco de la plaza de Armas. Fotografía cortesía del Archivo fílmico Agrasánchez.

Minutos después caminan hacia uno de los también extintos mapas triangulares del estado de Jalisco que se encontraban en diferentes lugares públicos de Guadalajara.

Es así que *Guadalajara es México*, a pesar de tener meros objetivos comerciales y de entretenimiento nos muestra otros aspectos de la ciudad, —como esta secuencia del parque Alcalde— que no habían sido enfatizados en an-

teriores filmes. En cuanto a la apreciación del producto cinematográfico, el historiador de cine mexicano Emilio García Riera no considera rescatable la manufactura del mismo y señala específicamente algunas de sus fallas:

> El director Durán se vale de desafoques equivalentes a disolvencias para dar idea del paso del tiempo y lanza un *zoom in* criminal a la horrible estatua de la Minerva. Otras imágenes tapatías (coches de caballos o «calandrias», un parque de atracciones, un lago donde remar y el cabaret del hotel Marriott, entre otras) se suceden de modo bastante mal concertado (García Riera, tomo 17, 1995, p. 151).

Si bien los valores de producción de esta cinta son en ocasiones deficientes, no puede menospreciarse la idea de reivindicar las formas para descubrir a Guadalajara como una ciudad turística, perfecta para aprovechar el tiempo de ocio. Filmada del 21 de abril al 9 de mayo en los estudios América y en locaciones en Guadalajara (García Riera, tomo 17, 1995, p. 150).

2.3. Instantáneas de Guadalajara

En varias películas mexicanas de los años sesenta y setenta se encuentra inserto el motivo de la movilidad nacional, sobre todo la realizada por avión, lo cual funciona como un tropo de la modernidad. Algunos de estos filmes que tienen a Guadalajara como ciudad moderna —bajo los parámetros nacionales— quieren hacer manifiesta su pertenencia a ese mundo que estaba cambiando, el previo a la globalización, pero que ya contemplaba el flujo de personas, mercancías, bienes culturales, un mundo cada vez más más conectado. De ahí el énfasis en representar como fácil y accesible el uso de los medios de transporte (avión, autobús, cómodos trenes). Tambien la necesidad de modernizar las nuevas estaciones de transporte y no solo eso, sino de realizarlas bajo un estilo arquitectónico con parámetros estéticos cercanos al estilo internacional –también llamado moderno-. Es ese momento histórico que antecede a la globalización pero que todavía no vive sus características más desastrosas, como son las que enumera Néstor García Canclini: «La globalización, que exacerba la competencia internacional y desestructura la

producción cultural endógena, favorece la expansión de industrias culturales con capacidad para homogeneizar (...) Destruye o debilita a los productores poco eficientes y concede a las culturas periféricas la posibilidad de encapsularse en sus tradiciones locales» (García Canclini, 1999, p. 24).

Entre las películas que tienen a Guadalajara como escenario fugaz, ni siquiera podría contarse a la comedia *Las tapatías nunca pierden* (Dir. Humberto Gómez Landero, 1965), pues las pocas imágenes que aparecen de la ciudad posiblemente no fueron filmadas por esta producción. En los créditos de inicio se ven dibujos de la Rotonda de los Hombres Ilustres, el Teatro Degollado y la catedral. Se ven también una escena que tiene lugar en el interior del Teatro Degollado, su vestíbulo y gradería vacías desde diferentes ángulos.También se ve el exterior. Hay otra escena en que la protagonista, Griselda canta, y se supone que es adentro del teatro, pero no alcanza a distinguirse. Posiblemente no, pues se ve desde la perspectiva del escenario hacia el público, pudiendo ser cualquier teatro. Es pertinente esta aclaración sobre este filme protagonizado por Elvira Quintana y Joaquín Cordero, pues en el cartel se ve una imagen de la catedral tapatía.

Imagen 11: Verónica Castro y Cornelio Reyna paseando en una calandria delante del desaparecido edificio de Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara en fotograma de Guadalajara es México (1975).

Solo para ti (Dir. Ícaro Cisneros, 1966) con Angélica María con Fernando Luján, Mauricio Garcés, Jorge Russek, Julián Pastor, Augusto Benedico y Nathanael Léon. En la película el tema del viaje aparece porque Angélica María debe visitar Monterrey y Guadalajara por su trabajo. En ésta última ciudad, se ve el Hotel del Parque, la Plaza de la Liberación y una tienda de huaraches de la calle Degollado. El personaje quiere relajarse y contrata un taxi para que la lleve a Chapala, el taxista Sebastián (Jorge Russek). Camina con él en el malecón de Chapala, y comen en un restaurante a la orilla del lago.

En *Amor en las nubes* (Dir. Manuel Zeceña, 1966) con Lorena Velázquez, Leonorilda Ochoa, Sonia Furió y Norma Mora completando el cuadro Armando Silvestre, Guillermo Murray, Eric del Castillo y Alejandro Algara. Narra las aventuras amorosas de cuatro aeromozas que viajan a diferentes ciudades nacionales y del extranjero, tratando de dar una imagen cosmopolita y despreocupada, en que las mujeres que prefieren vivir libremente deberían de adoptar esta profesión. Se ven pocas imágenes de Guadalajara, el hotel Sheraton, las otras ciudades que visitan fugazmente las aeromozas son Nueva York, Los Ángeles, Caracas, Madrid, Acapulco y la Ciudad de México. Todas las escenas fueron filmadas para la película, no son imágenes de archivo, con lo que se demuestra el esmero de la producción por realizar un producto de calidad dentro de los parámetros del cine comercial.

En busca de un muro (Dir. Julio Bracho, 1974). Biografía del muralista José Clemente Orozco recorre varios episodios de su vida en su trayecto hacia el reconocimiento profesional. Tiene algunas escenas filmadas en Nueva York y otros lugares. Son pocas las escenas filmadas en Guadalajara principalmente se destacan los murales de Orozco en el Instituo Cultural Cabañas, el Palacio de Gobierno, la Cámara de Diputados y el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara. No aparece gente en esos lugares, por lo que se ven como si fueran para un documental, con escenas inanimadas.

La loca de los milagros (Dir. José maría Fernández Unsaín, 1975), estelarizada por Libertad Lamarque, Carlos López Moctezuma, Guillermo Rivas y Olga Breeskin. Otro filme que mantiene el tópico del viaje, en esta ocasión

no con fines turísticos, sino relacionado con el trabajo de los protagonistas, pues pertenecen a un grupo de teatro que dará funciones en varias ciudades. Hay varias vistas de Guadalajara, aunque un tanto breves. Se ven los Arcos de Av. Vallarta, la plaza Guadalajara (frente a la catedral) y sus portales, la catedral, la plaza de la Liberación. En el pórtico interior del Teatro Degollado la cámara se detiene en la sala principal del teatro y el detalle de su primer palco. Entre el personaje de Libertad Lamarque y su hija se da una peculiar persecución en calandrias por Av. Juárez. También aparece el aeropuerto.

El fantasma del lago (1977). Este melodrama sentimental dirigido correctamente por el veterano Benito Alazraki trata de un hombre de mediana edad que hereda de su tío la casa de la familia en Chapala. Con actuaciones de Mónica Prado, René Casados, Hugo Stiglitz y Delia Magaña. Se tuvieron como locaciones unos campos de agave en Tequila, el centro de Guadalajara, la Plaza de la Liberación y el exterior, el lobby y el escenario del Teatro Degollado, en el cual la pareja de René Casados y Mónica Prado se divierte. Él toca el piano y ella canta una opereta. De la casona donde se supone que se ocurre la historia en Chapala, se utilizó el exterior de la antigua estación de tren, ubicada en la actual avenida González Gallo. Estrenada en 1981.

También muy fugazmente se ven algún lugar característico, en este caso la plaza Tapatía en la película *Pedro el de Guadalajara* (Dir. Sergio Véjar, 1983), protagonizada por Julio Alemán, Rosenda Bernal y Sergio Goyri. Posiblemente algunas de las calles que aparecen en la cinta son también de esta ciudad, pero no se pueden identificar. Hecha con muy bajo presupuesto, con lo que el resultado es poco interesante. Se incluye en este listado porque aparece el nombre de la ciudad en el título.

La comedia *La muerte llora de risa* (también conocida como *De todos modos el destino*), (1985) de Julián Abitia. Con actuaciones de Jaime Moreno, Blanca Lidia Muñoz, Virma González, Silvia Manríquez, Alejandro Ciangherotti, habla de los líos amorosos de cuatro parejas de enamorados, que acaban en crímenes (Quezada, 2005, p. 511). Fuera de su insulsa trama,

vale la pena revisar sus imágenes de Guadalajara, pues presenta sitios que no han aparecido en otras películas, como la glorieta Colón, tal como estaba en aquel momento. Ahora este hito urbano ha cambiado tan radicalmente, que la imagen de los años 80 nos transporta a otro tipo de experiencia urbana, en que todavía se usaban las camionetas «Combi» Volkswagen como precario transporte público. Además, el monumento no contaba su actual fondo de edificios altos y espejeantes. También se mostraba a la torre Américas desde diferentes ángulos y acceso por Américas, intentando comunicar que se trataba de un rascacielos sofisticado, mientras que en la actual se ve en decadencia. Otros lugares reconocibles son el parque Rubén Darío y el jardín de San Francisco, en el centro.

Imagen 12: Dos imágenes de la Glorieta Colón: a la izquierda, fotograma de La muerte llora de risa (1985), a la derecha imagen actual de la misma (Fotografía de Wade Alley).

Clandestino Destino (1987) Siguiendo la sinergia lograda con *Doña Herlinda y su hijo*, el productor Barbachano Ponce apoya al director Jaime Humberto Hermosillo para llevar a cabo una nueva filmación en Guadalajara, teniendo en esta ocasión, limitado personal técnico tapatío. Esta vez la trama se enmarca en el futuro cercano, en el año 2000 y se echa mano del estilo futurista con modesta ambientación y nulo uso de tecnologías. El argumento gira alrededor de cuatro amigos que se encuentran preocupados porque uno de ellos, Eduardo Zuriañaga (Alonso Téllez) es un escritor decepcionado que tiene la intención de suicidarse y lo intenta por varios medios. Las acciones

se ubican, en México como un país acostumbrado a la imposición militar y cultural de Estados Unidos, pues el filme plantea que ha sido invadido de tal manera, que Guadalajara es la última ciudad mexicana de la frontera norte. La película también habla de que se está organizando un movimiento subversivo, por lo que se ven a algunas personas protestando contra lo que en la película llaman «el imperio». Este aspecto político no llega a ser del todo logrado en la cinta, la cual acaba teniendo más cercanías con la comedia erótica que con el drama político. Filmada en el poblado de Mazamitla, Jalisco y Guadalajara. En esta película la ciudad se muestra en pocas escenas, ya que muchas la mayoría están filmadas en interiores de casas y lugares cerrados. Sólo se muestran algunas calles de la capital de Jalisco, que no son identificables. Entre los pocos lugares reconocibles, se observa en un plano general al principio del filme donde pueden verse, dos torres de más de veinte pisos de un condominio cercano al centro comercial Plaza Patria, ubicado en los límites con Zapopan. Para concluir, hay que señalar que *Clandestino Destino* en su limitada conexión con el género de ciencia ficción, puede representar una expresión minimalista y distópica del México del siglo XXI. Filmada con muy bajo presupuesto y complejos problemas técnicos, se ha considerado como un trabajo no exitoso. Arturo Villaseñor en el libro *El cine transgresor de Jaime Humberto Hermosillo* indica que se trata de un filme desigual: «que apunta hacia varias direcciones y pecó por su alto grado de ingenuidad. Esta última faceta podría parecer virtud, pero para Jaime Humberto ya no hay tiempo de pensar en eso. La realidad se impuso y el fatuo terreno del éxito se inclinó para arrojar al director aclamado al fondo del abismo (Villaseñor, 2015, p. 76)».

A manera de conclusión puede señalarse que éstas y en otras tantas películas donde se ve Guadalajara se repiten muchos lugares distintivos de la capital tapatía, por ejemplo, pareciera imprescindible el mostrar las imágenes del primer cuadro de la ciudad, el corazón del centro histórico. Casi no hay cinta en que no aparezca la plaza de la Liberación por ejemplo. Esto puede entenderse por el momento histórico en que se produjeron la mayoría de las películas aquí comentadas de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, en que el desarrollo de la ciudad todavía correspondía al modelo

moderno, previo a la globalización. Es aquí donde toman validez las palabras de Néstor García Canclini sobre la relevancia del centro de la ciudad en la vida cotidiana de Latinoamérica:

> Persisten en esas urbes antecedentes de la globalización, pero dentro de restricciones derivadas de la lógica colonial o imperial que privilegiaba los vínculos con *una* metrópoli. (…) La vida de la ciudad se organizaba, hasta hace cincuenta años, en un territorio claramente delimitado, cuyo núcleo geográfico, político y cultural se hallaba en el Centro Histórico constituido por los —cambia a pagina 170—edificios coloniales, los del siglo XIX y algunos sitios arquelógicos que evocan al pasado prehispánico (Canclini, 2001, pp. 169-170).

2.4. Producciones extranjeras filmadas en el estado de Jalisco. Guadalajara de incógnito

Entre los antecedentes importantes de los rodajes extranjeros en la región fue la filmación de la cinta *Un capitán de Castilla* (*Captain from Castille*, 1947), de la compañía hollywoodense Twentieth Century Fox, bajo la batuta del productor Darryl F. Zanuck. Aunque no ocurrió en Jalisco, sino en Michoacán, fue tan provechosa experiencia para los productores porque se beneficiaron de escenarios naturales que le darían verosimilitud a la historia, al tiempo que no tendrían los costos de trasladarse a filmar a España donde ocurre parte de la historia de la película. Con el tiempo, el mismo equipo de productores se trasladó a Jalisco y a Colima para filmar *Las siete ciudades de oro* (*Seven Cities of Gold*) en 1955. Nuevamente la 20th Century Fox, utilizó escenarios mexicanos naturales para situar las acciones que en la trama ocurrían en la alta California. El filme relata la historia de Fray Junípero Serra y la fundación de su primera misión en San Diego en 1769, así como de la búsqueda por parte de los conquistadores españoles de la mítica ciudad de Cíbola, quienes iban capitaneados en su expedición por José de Gálvez (interpretado por Leslie Bradley). De los escenarios naturales que se usaron en Jalisco, se rodaron algunas escenas en el Lago Salado de Zacoalco

de Torres y en Colima, en unas playas de Manzanillo, donde se construyó una réplica de la misión de San Diego de Alcalá original, así como sets de las viviendas de indígenas. Estas locaciones fueron muy bien aprovechadas, porque se muestra cierta variedad en los paisajes, semidesérticos, de parajes arbolados y de playa. Entre sus protagonistas se encuentran Richard Egan (teniente José Mendoza), Michael Rennie (Junípero Serra), Jeffrey Hunter (indígena Matuwir), Rita Moreno (indígena Ula) y el mexicano Anthony Quinn quien hacía el papel del español Gaspar de Portola, uno de los importantes capitanes de la expedición. En el elenco participaron también los mexicanos Víctor Junco (teniente Fagés), Julio Villarreal (piloto Vila), Eduardo Noriega (sargento), Guillermo Calles (indígena Miscomi) y Miguel Inclán (Schrichak, sin crédito). El director fue Robert Webb. De acuerdo con el catálogo del American Film Institute, aparecen en los créditos el director cubano-mexicano René Cardona como director adjunto y el cinefotógrafo mexicano Jorge Stahl, pero se señala que seguramente fue únicamente para cumplir convenios con los sindicatos de cinematografistas mexicanos, sin que haya quedado testimonio de si verdaderamente llevaron a cabo esas respectivas tareas. La película, que es un tanto lenta, cae en los clichés del cine hollywoodense de la época que tenía en cuenta como espectador promedio a gente ingenua, pues es reduccionista al plantear que una de las chicas indígenas (Moreno) cae inmediatamente enamorada por un español y da su vida por este amor. El principal objetivo del filme es destacar la vida de tesón, valentía y sacrificio de Fray Junípero Serra en su empeño por fundar las misiones en California. Rodaje del 22 de marzo al 26 de mayo de 1955. Fecha de estreno mundial en San Diego California, 8 de septiembre de 1955.

Otra más de las filmaciones de películas extranjeras de Hollywood que han tenido lugar en Jalisco, se encuentra *Los Depravados* (*The Bravados)* dirigida en 1958 por Henry King con las actuaciones del galán Gregory Peck, Joan Collins, Stephen Boyd, Albert Salmi y Henry Silva. Filmada en algunos parajes sin identificar de Jalisco, -posiblemente la barranca de Huentitán- y Michoacán. Se utilizaron escenarios de bosque, montañas y zonas escarpadas (Molyneaux, 1995, p. 135). En este crudo western, Peck hace el papel de Jim Douglas un pistolero solitario que llega a un pueblo donde

van a colgar a tres forajidos, con la intención de verlos en la horca, como han determinado las autoridades del lugar. Sin embargo, los criminales se escapan y Douglas es designado para reaprehenderlos. Él acepta de buen talante, pues quiere vengar la muerte de su esposa a manos de estos tres. Producida por la 20th Century Fox.

En la producción de los estudios Disney *Cupido motorizado rumbo a Río* (*Herbie Goes Bananas*, Dir. Vincent McEveety, 1980) no se menciona que las acciones ocurran en Guadalajara, pero en varias escenas se observan brevemente algunas calles del centro de Guadalajara y los arcos de Av. Vallarta. Otra locación de Jalisco que también fue filmada es Puerto Vallarta (el malecón y algunas calles empedradas). Ver el capítulo correspondiente.

Otra de las filmaciones estadounidenses que dejaron huella en Guadalajara, fue la película para televisión *Evita Perón* (1981) protagonizada por Faye Dunaway y James Farentino, dirigida por Marvin J. Chomsky, producida por Hartwest Productions y Zephyr Productions con duración total de 3 horas. Se transmitió por la cadena televisiva NBC en su estreno. Entre los mexicanos que tienen participaciones destacadas se encuentran Katy Jurado que hace el papel de la madre de Evita y Pedro Armendáriz, Jr., quien hace el papel de un sindicalista del gremio de los carniceros. En un papel menor participó su hermana Carmen, quien con el paso del tiempo se volvió importante productora de televisión. El actor Carlos East también hace un papel breve como sacerdote, aparece al inicio del filme cuando las acciones se ubican en el pueblo natal de Eva, Junín. Entre los técnicos fue también limitada la participación de los mexicanos: Alex Phillips, Jr. como consultor visual y operador de cámara Carlos Montaño. En los efectos especiales, Laurencio Cordero y Jesús G. Durán y primer asistente del director Jesús Marín. De las escenas filmadas en Guadalajara pueden observarse que en diferentes escenas utilizaron la Rectoría de la Universidad de Guadalajara (Paraninfo) para que pasara con la casa de gobierno presidencial. Se ven en diferentes imágenes del exterior, desde donde Perón y Evita arengan al pueblo en un mitin; así como del interior, en que Evita baja por las escaleras en medio de una multitud que desea pedirle favores especiales. También aparece varias veces en la película la presidencia municipal, la cual es vista principalmen-

te desde el exterior desde cuyos balcones, el general Perón da un discurso para su pueblo. Del mismo modo se puede ver su patio interior, su escalera principal y los barandales de la segunda planta, la cual se hace pasar como residencia de Eva Perón y su esposo. Curiosamente también se utilizó la esquina de la plaza de los Laureles —oficialmente llamada Plaza Guadalajara— opuesta a la presidencia municipal, es decir en las confluencias de Av. Hidalgo y Pedro Loza, (esquina sur) donde nuevamente se encuentra otro grupo de gente escuchando a Juan Domingo Perón. Este rodaje causó cierto impacto en su día pues la producción hizo varias convocatorias para reunir muchos extras que hicieran las funciones de pueblo entusiasmado en las diferentes manifestaciones. Los edificios mencionados están bien fotografiados y se sacó provecho a su inserción en la trama. En algunas de las escenas de grupo se puede observar vestuario de los años ochenta, con muy pocas personas utilizando vestuario de los años cuarenta del siglo XX, en que tuvieron lugar las acciones reales.

Años después también hubo otra producción estadounidense que es recordada por algunos: la intriga detectivesca *El vengador anónimo* (*The Evil that Men Do*, dir. J. Lee Thompson, 1984), con Charles Bronson muestra varios lugares distintivos de Guadalajara: el Paraninfo de la Universidad de Guadalajara por dentro y por fuera, el hotel Francés, el interior del hospital civil, así como espacios menos emblemáticos como algunas calles en la colonia Seattle de Zapopan. La cinta tiene algunos momentos de sadismo y violencia, pero es interesante que muestra lugares reconocibles de Guadalajara, aunque nuevamente, la ciudad puede ser en cualquier lugar de Latinoamérica —por ejemplo Guatemala—, pues ni se menciona en los créditos.

Finalmente, otro ejemplo de este mismo desdén para identificar a Guadalajara por su nombre, lo encontramos en la otra cinta para niños la comedia de Disney *Una Chihuahua de Beverly Hills* (*Beverly Hills Chihuahua*, Dir. Raja Gosnell, 2008), en que no solo se hace pasar a Guadalajara como si fuera el Distrito Federal, sino que se denigra su representación al exhibir a la plaza de la Liberación como un tianguis sucio y caótico, despojándola de su dignidad habitual.

Por último, también es oportuno dejar en claro que hay otras películas que se mencionan como filmadas en Jalisco, pero no es así. Tal es el caso de la hollywoodense *Fiesta brava* (*Fiesta*) dirigida por Richard Thorpe en 1947. Los protagonistas de este melodrama musical eran Esther Williams, Cyd Charisse y Ricardo Montalbán interpretando al hijo torero quien decide no abrazar la profesión del padre, para volverse compositor.

CAPÍTULO 3

La mirada colonialista frente a la experiencia mexicana: películas filmadas en Puerto Vallarta

Desde los inicios del cine, se ha tomado al tema turístico como una de las vertientes más atractivas para comunicar la experiencia humana a través de las diferentes culturas y países. Prueba de esto es la estrategia que los hermanos Lumiére llevaron a cabo para promocionar su aparato, el cinematógrafo (1895), al enviar a sus fotógrafos a diferentes partes del mundo —como ya se explicó páginas atrás—. Sin mencionarlo explícitamente, las películas de Louis y Auguste invitaban al ciudadano europeo a conocer otras partes del mundo, en particular aquellas que tenían un ingrediente de «exotismo», como han explicado varios autores, entre ellos Ellen Strain en su libro *Public Spaces, Private Journeys: Ethnography, Entertainment, and the Tourist Gaze,* en donde expone cómo el cine de los Lumière fue promovido como un artilugio paralelo al turismo (2003, pp. 105-124). Pero más allá ser un difusor de las ventajas de hacer turismo, el cine, desde sus más añejos inicios promovió también una mirada diferenciadora entre el «ellos y nosotros», una mirada que respondía a una mentalidad colonialista que formó parte del marco referencial europeo desde el descubrimiento de América. Precisamente entre los autores que han estudiado esta mirada de la otredad en el cine, se encuentran los estadounidenses Ella Shohat y Robert Stam, quienes en su artículo «*The*

Imperial Imaginary» analizan la visión dominante del europeo sobre países periféricos y señalan que viene desde los tiempos de los Lumière, cuando comenzaron a hacerse filmaciones en diversos países del 'Tercer mundo', como la India, México, Egipto y Palestina, y con lo cual se vino a inaugurar esta movilidad imperial (2002, p. 375). Si bien Shohat y Stam se refieren en su ensayo a la mirada de países que han sido colonizadores sobre otros, como por ejemplo Inglaterra de la India, Francia del norte de África, etc. Vale aclarar que esta visión colonialista ha permanecido a lo largo de las décadas en cinematografías como la inglesa, la francesa o la de Hollywood.

> Si la cultura del imperio autorizó el placer de tomar ojeadas efímeras de sus «márgenes» a través de los viajes y el turismo, la invención del siglo XIX de la fotografía y más tarde, la cámara cinematográfica, hicieron posible grabar esos atisbos. En lugar de permanecer confinada a sus hogares europeos, la cámara fue enviada a 'explorar' nuevos territorios geográficos, etnográficos y arqueológicos (Shohat y Stam, 2002, p. 369).

Como se verá más adelante en el caso de la representación de México en el cine y la relación con sus visitantes extranjeros, aún pervive la mirada de condescendencia y exotismo hacia los mexicanos y sus lugares. Este punto es más claramente observable en las cintas que tratan sobre lugares turísticos, como Puerto Vallarta.

3.1. La noche de la iguana y el falso descubrimiento de Puerto Vallarta

Entre las filmaciones internacionales que han tenido lugar en Jalisco, sin duda la más recordada es *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*) 1964, dirigida por John Huston, director norteamericano con una respetada y original carrera en Hollywood. El cineasta se destacó por abordar temáticas que dejaran al descubierto los matices humanos y presentar a los personajes en situaciones límite y continuo conflicto, como lo hizo también en sus filmes *El halcón maltés* (1941), *El tesoro de la sierra madre* (1948), *Huracán de*

pasiones (Key Largo, 1948), *La reina africana* (1951) y *El honor de los Prizzi* (1985), por mencionar algunos. Para la realización de *La noche de la iguana*, Huston adaptó para la pantalla la obra de teatro homónima del dramaturgo estadounidense Tennessee Williams y reunió un reparto multiestelar para contar la historia de un expredicador estadounidense (Richard Burton) que lleva una excursión turística a Mismaloya a un grupo de mujeres de mediana edad, entre las que se encontraba una adolescente hermosa y coqueta (Sue Lyon), por la cual desarrolla una incontrolable atracción. Al encontrarse en un entorno alejado, caluroso y exótico el grupo se va despojando de las convenciones sociales y cada uno deja al desnudo el lado desagradable de su personalidad: sus vicios, sus frustraciones y sus miedos. En su momento el filme fue visto como escandaloso pues trataba claramente sobre la tensión sexual entre el hombre mayor y la adolescente, así como entre otros de los personajes.

Aún antes de filmar esta película que resultó mítica en más de un sentido, John Huston ya era visto como una figura singular dentro de la industria de Hollywood: como un rebelde y aventurero pues le interesaba rodar sus filmes en escenarios naturales que incidieran en la posibilidad de desatar más espontáneamente las pasiones de los personajes. El director ya había visitado México en muchas ocasiones anteriores, no sólo para filmar su cinta previa *El tesoro de la sierra madre,* en 1948 en Durango y Tampico, sino que había vivido aquí décadas atrás pues el historiador de cine Emilio García Riera señala que «fue en su juventud teniente de la caballería mexicana (García Riera, 1988, Tomo 3, p. 34)». Este cineasta mantuvo una intensa relación con México y la última ocasión en que Huston filmó en México fue en 1983 con el largometraje *Bajo el volcán* (*Under the Volcano*), repitiendo a Gabriel Figueroa como cinefotógrafo. A pesar de haber visitado en diferentes ocasiones México, John Huston no conocía Mismaloya y fue a sugerencia del ingeniero vallartense Guillermo Wulff, que visitó el puerto y le pareció ideal ubicar las locaciones del rodaje en Mismaloya, pues parecía una playa salvaje, a la que solo se podía llegar por bote. El recuento detallado que hace el director en su libro es el siguiente:

> En Los Ángeles conocí al arquitecto y empresario vallartense llamado Guillermo Wulff, un hombre simpático alrededor de cuarenta años. Yo estaba pensando en las locaciones para *La iguana* y Guillermo me urgió ir a Mismaloya. Estaba a unas pocas millas en bote desde el único embarcadero de Puerto Vallarta —en la Playa de los Muertos— y aunque Mismaloya era tierra de indios, Wulff dijo que él podía rentarla y podría construir lo que quisiera. Yo sabía en general, dónde estaba Mismaloya, habiendo hecho dos viajes previos a la costa sur de Vallarta. El recordatorio de Guillermo pegó fuerte. Fui a Puerto Vallarta a ver el lugar. Mismaloya fue ideal. Ahí estaba una playa ancha y alargada, con un brazo de jungla sobresaliendo hacia el mar. La vista desde lo más alto de este punto —libre de árboles a los lados— era espectacular. Me pareció perfecto para el rodaje y para tener a la compañía productora juntos. Podríamos filmar la mayor parte de la película ahí y también vivir ahí (Huston, 1994, 308).

En cuanto a la cinta que nos ocupa —en blanco y negro—, antes de filmar *La noche de la iguana* Huston y el productor Richard Stark estuvieron en Puerto Vallarta planeando el que habría de ser un rodaje complicado no sólo por la logística que se manejó, sino también por la complejidad de los participantes. Los intérpretes principales fueron: Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr y Sue Lyon y cada uno de ellos era de carácter caprichoso y volátil. A tal punto eran conocidos estos detalles del elenco, que según se cuenta en el cortometraje *On the Trail of the Night of the Iguana. Behind the Scenes*, Huston los congregó a todos al inicio del rodaje y le regaló a cada uno una caja de madera. Al abrirla, se sorprendieron porque encontraron una pistola y sus balas en cada caja, con las que el director les sugirió que dirimieran sus problemas personales, si es que los hubiera. Todos sobrevivieron al rodaje sin ser ni siquiera heridos y el director les agradeció esto en particular.

Otro factor que incrementó las dificultades fue el hecho de que el galés Richard Burton y la estadounidense Ava Gardner eran grandes estrellas populares debido a su atractivo personal y a que con alguna frecuencia se vieron envueltos en escándalos amorosos, por lo cual la prensa los seguía

mucho. Durante el rodaje Burton avivó considerablemente el fisgoneo mediático, pues se hizo acompañar por Elizabeth Taylor con quien acababa de iniciar un romance en la filmación de una de las películas más caras y más fallidas de la historia *Cleopatra* (Dir. Joseph L. Mankiew, 1963) y esto provocó la continua presencia de un enjambre de periodistas de chismes a su alrededor pues todavía los dos estaban casados con otras personas (Eddie Fisher y Sybill Williams). La prensa atosigó a todos los actores durante el rodaje, pues no se retiraban, siempre ansiosos de captar fotografías de la pareja más famosa del mundo del espectáculo. También fue llamativo el hecho de que Taylor y Burton llegaron acompañados por un séquito que incluía a sus respectivos hijos y el agente de ella, entre otros, por lo que rentaron la casa Kimberley en Puerto Vallarta, misma que comprarían terminado el rodaje (Orozco, 2008, p. 460).

Sobrellevando todos los obstáculos, la película se filmó en el otoño de 1963 concluyendo el 30 de noviembre. Meses antes se construyeron en Mismaloya no solo los sets de filmación sino también modestas casas habitación donde el equipo técnico pudiera alojarse porque en aquel entonces no había carretera que conectara la península de Mismaloya con Puerto Vallarta. Es así que los sets para el rodaje quedaron situados en medio de espesa vegetación. Seguramente fue ésta la que convenció a Huston de filmar en esta zona jalisciense, en lugar de que las acciones se llevaran a cabo como indicaba la obra de teatro original, en Acapulco, la cual ya era una ciudad prominente, muy publicitada en la esfera internacional como lugar de encuentro de los miembros del Jet-set. En su evocación de este controvertido rodaje Héctor Orozco señala: «De pronto Mismaloya se convirtió en una pequeña ciudad, triplicando de golpe su población de cerca de cien habitantes. Las cámaras disparaban y la tinta corría en espera de las ocho columnas. Elizabeth Taylor, cual Cleopatra, caprichosa hasta lo insoportable, se paseaba por la locación en fantásticos bikinis (Orozco, 2008, p. 459-460)». Tras el rodaje, Burton y Taylor mantuvieron una temperamental relación que culminó con dos bodas y dos divorcios: la primera entre 1964 y 1974 y la segunda entre 1975 y 1976. Además de la casa Kimberley compraron también la de enfrente y estaban unidas por un puente elevado que evitaba que cruzaran la calle.

Los cortos promocionales del filme insistían en la tempestad de pasiones y la tensión sexual presente en el argumento original, pero el cortometraje de *On the Trail of the Night of the Iguana. Behind the Scenes* de Ross Lowell, se enfatiza la búsqueda de autenticidad del director al trasladar a las estrellas de Hollywood a unas playas exuberantes y vírgenes como las de la península jalisciense. En general *La noche de la iguana* tuvo buen recibimiento del público y de la crítica internacional y sobre todo fue en los días de su estreno que atrajo la atención del público mayoritario por tocar el tema «escandaloso» de la tensión sexual y del predicador expulsado de su parroquia rodeado de mujeres. La cinta fue nominada para varios premios, entre ellos al de mejor fotografía de la Academia de artes cinematográficas de Estados Unidos —los Oscar—, realizada por el connotado mexicano Gabriel Figueroa.

En cuanto a la transcendencia que tuvo esta cinta en Puerto Vallarta, en repetidas ocasiones diversas voces han afirmado que tras su filmación, comenzó la vida de Puerto Vallarta como destino turístico internacional. Aún décadas después pueden encontrarse titulares noticiosos como estos: «La película de John Huston puso al puerto ante los ojos del mundo» (Notimex, *El Informador*, febrero 1999) o «La pareja marcó profundamente el desarrollo de Puerto Vallarta, gracias a la película *La noche de la Iguana,* que Burton protagonizó en Mismaloya» (Zapata, *CNN*, marzo 2011), en que se afirma la contundente influencia de la película en el progreso de la ciudad. Por lo cual se deben hacer algunas precisiones para matizar esta afirmación, dado que es discutible la trascendencia que una película pueda tener para cambiar el destino de una ciudad. Hay que reconocer que intervinieron otras condiciones para el desarrollo de Puerto Vallarta, más allá de la popularidad que le atrajeron la presencia de los famosos actores Elizabeth Taylor y Richard Burton. Antes del otoño de 1963 en que tiene lugar el rodaje de esta cinta, ya se habían conjuntado algunas circunstancias que incentivaron al turismo nacional e internacional. Basta enumerar algunas de ellas, según manifiesta el cronista de la ciudad, Prof. Juan Manuel Gómez Encarnación. En 1962 se inauguró el aeropuerto, que, aunque pequeño, ya tenía vuelos frecuentes a Estados Unidos. Desde los años cincuenta, el hotel Océano ya había logrado atraer visitantes norteamericanos; también ya había residentes

estadounidenses habitando en lo que hoy se conoce como *Gringo Gulch*, a orillas del río Cuale (Gómez Encarnación, 2008, pp. 180-183). Al mismo tiempo, las vías de comunicación y la infraestructura habrían de ser construidas y modernizadas a partir de un movimiento reformista nacional que emprendió el presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), como parte de la estrategia del gobierno federal conocida como la «marcha al mar», en que se decidió integrar al desarrollo a muchas ciudades costeras. Para materializar esta iniciativa, el gobernador del estado, Agustín Yáñez creó en 1953 la Comisión de Planeación de la Costa de Jalisco (González, 2010, p. 12), con lo que empezó a llevarse a cabo la dotación de servicios e infraestructura.

Este imaginario de México como tierra de libertades fue una realidad para los dos principales creadores de esta cinta. Tanto el director John Huston como el autor de la obra en que se basa la película, Tennessee Williams se identificaron con el perfil de aventurero que se plantea en la historia. Huston había visitado muchas veces México desde 1925, por lo que conocía sus rincones más recónditos y era por lo tanto, un aventurero consumado, gran amante de la naturaleza agreste. Años después de esta película, en 1978 Huston decidió establecer su casa en una zona aislada de Puerto Vallarta, en Mismaloya, donde no contaba con teléfono (Tracy, 2010, Kindle posición 251). Anjelica Huston explicó en entrevista con Tracy que su padre tenía su casa en una zona apartada en las afueras de Puerto Vallarta: «Mi papá vivía en México en ese entonces, en la selva y no se le podía contactar por teléfono. Todo era por medio del radio CB». (Tracy, 2010, Kindle posición 251). Aunque también abunda más tarde que tenía acceso a televisión vía satélite y el director iba al pueblo, de cuando en cuando.

Por su parte el dramaturgo Tennessee Williams, había visto al país como lugar de reencuentro consigo mismo, en particular cuando en 1947 pasó una temporada en Chapala, Jalisco para desarrollar la redacción de su obra teatral *Un tranvía llamado de deseo.* En una ocasión anterior el escritor había valorado muy particularmente su experiencia en México y Jalisco: «Un país elemental donde vagabundos inocentes como los niños se acurrucan a dormir en las aceras y las voces humanas, especialmente cuando su lengua materna no es familiar para el oído, suenan tan suaves como las aves. Mi yo

público, ese artífice de espejos, no existía aquí y por lo que mi ser natural se reanudó. Entonces, como un acto final de restauración, me instalé en Chapala para trabajar en una obra llamada *La noche de poker* que luego se volvería *Un tranvía llamado deseo* (Williams, 1947, p. X1)».

Richard Vela analiza los personajes de La noche de la iguana, y plantea que la mirada de Huston es ambivalente, pues en ocasiones parece simpatizar con los mexicanos al tiempo que ve como alienados a los extranjeros. Pero también ve con humanidad a los viajeros: «Lo que ellos experimentan, sin embargo, es que México se convierte en una frontera, un lugar sin los límites y divisiones familiares que le han dado forma a su visión del mundo, un lugar para el cual no cuentan con un mapa para entender sus valores y motivos (Vela, 2010, Kindle)». Esto puede verse expresado en escenas como en la que Maxine (Gardner) baila desaforadamente con un par de mexicanos de cuerpo escultural a la orilla del mar, al modo de un preludio sexual entre los tres.

3.2. Puerto Vallarta como objeto del colonialismo cultural

De acuerdo con Ellen Strain, la mirada del turista forma parte de un proceso transformador, en lo que el objeto que se mira queda reducido a la interpretación, la visión del turista. Es decir, las personas y los lugares «cambian» a través de la mirada del turista. Strain señala que se trata de un proceso netamente cosificador, en el que intervienen varias estrategias como la reducción de lo que se mira a un espectáculo; la mistificación; la asimilación a las estructuras estéticas occidentales, la totalización y esencialización entre otras (Strain, 2003, p. 18). Se puede advertir este proceso en algunas películas realizadas total o parcialmente en Puerto Vallarta. A continuación, se comentan algunas cintas que manifiestan una posición colonialista:

3.2.1. *El Implacable*

Una de las películas más conocidas en el extranjero es la comedia francesa *El Implacable* (*Le magnifique*, Dir. Phillipe de Broca, 1973), pues logró una transcendencia en la cultura popular, además de ser protagonizada por el actor Jean-Paul Belmondo, una de las principales estrellas del cine fran-

cés del siglo xx. Su coestrella es la inglesa Jacqueline Bisset. En Francia Le magnifique es considerada como una película de culto,y a partir de ésta Belmondo es conocido como «El magnífico». La misma ha tenido varios homenajes en la cultura popular, como en la cinta del director ganador del premio Oscar Michel Hazanavicius, *oss 117 Rio ne répond plus* (2009); al igual *Le magnifique* fue objeto de un *remake* en 1998 con el título de *Bob le magnifique*. El rodaje comenzó en marzo de 1973 en Acapulco, pero más tarde se trasladaron a Puerto Vallarta, pues Belmondo tuvo que guardar reposo por unas semanas debido a una lesión en el tobillo al filmar una escena en un carro. Se descartó el rodaje en Acapulco, porque ésta se encontraba con unos días lluviosos (Lombard, 4 de abril de 2009, parr. 4). Pero en la versión terminada puede verse aún algunos de sus exteriores de la ciudad guerrerense, como es el caso del peculiar edificio del hotel «Princess Acapulco», que evoca una pirámide azteca. Antes este hotel se llamaba Fairmont. Asimismo en la película alcanza a verse una ambulancia de esa localidad. El rodaje en Vallarta fue del 30 de marzo al 21 de abril (Wybon, 2018, p. 36).

En esta cinta la aparición de lo mexicano forma parte del imaginario de la mirada colonialista. La historia gira alrededor de las frustraciones del escritor de novelas de detectives François Merlin (Jean- Paul Belmondo), quien no logar hacer que su atractiva vecina Christine (Jacqueline Bisset) se interese en él. A la par de lo que ocurre en el lluvioso Paris, transcurren en paralelo otras escenas que muestran las aventuras de Bob Saint Clar, héroe de sus novelas detectivescas. El novelista se imagina a sí mismo en ese papel y a Christine como la ayudante de este agente estilo James Bond. Se supone que la mitad de las acciones ocurren en Acapulco —la otra mitad ocurre en Paris—, pero la cinta fue filmada parcialmente en Puerto Vallarta, la cual se puede identificar por algunas imágenes distintivas. Por ejemplo, en los créditos de inicio se observa como telón de fondo la torre de la parroquia de Nuestra Señora de Guadalupe con su icónica corona, cuando una cabina telefónica en la que se encuentra el actor mexicano Rodrigo Puebla es levantada por un helicóptero. Esto ocurre en la plaza de armas con su quiosco y sus distintivas construcciones blancas y de teja roja. Esta plaza vuelve a aparecer en una de las escenas culminantes, con iluminación nocturna. La

limitada intervención de los personajes mexicanos se reduce a interlocutores de relleno o humorísticos, por ejemplo, cuando Bob el héroe consigue pasar una noche con su enamorada, se ve a un mariachi amenizando la velada a los pies de su *bungalow*, en la playa. Los músicos permanecen ahí toda la noche cantando canción tras canción, algunas aluden en tono de broma a lo que ocurre en la recámara con los amantes. El rodaje de esta película dejó un grato recuerdo entre los vallartenses, en particular entre el personal del hotel Posada Vallarta, el cual también fungió como escenario en algunas escenas y donde se hospedo el personal de la película. Por su parte, la gerente del hotel, María Eugenia Piana ayudó como enlace para lograr la filmación de unos planos del exterior de la pirámide de Teotihuacán (Gómez Encarnación, 2006, p. 76). Al igual que muchas películas extranjeras filmadas en México, ésta hizo uso de los recursos de la industria cinematográfica mexicana, como sus laboratorios para el revelado del filme. El cual tuvo el patrocinio de Air France, misma ya contaba con vuelos a Puerto Vallarta.

3.2.2. *Cupido motorizado rumbo a Río*

Siguiendo con la perpetuación de la mirada colonialista se encuentra este producto de los estudios Walt Disney, *El cupido motorizado rumbo a Río* (*Herbie Goes Bananas*, Dir. Vincent Mc Eveety, 1980). Ahí destaca el personaje del niño mexicano Paco (Joaquín Garay III), el cual es un nativo servil que ayuda a los jóvenes estadounidenses que se encuentran en aprietos. A pesar de ser un pequeño vagabundo, el chico habla perfectamente el inglés, lo cual facilitará enormemente el objetivo de los extranjeros, quienes no tienen por qué preocuparse de un idioma ininteligible como el español. En esta comedia ligera se muestra a Puerto Vallarta como un pueblo rústico, de calles empedradas, como las que se encuentran en la colina detrás de la parroquia. El único lugar moderno que se muestra es el crucero donde viajan los estadounidenses. En una persecución, Paco se mete a una tienda de artesanías, donde destacan productos hechos de palma, como canastos o bolsas de mano de ixtle. Es decir, son productos no industrializados, que no tienen ninguna relación con la modernidad.

3.2.3. *Los Chihuahuas de Beverly Hills*

En otra película infantil de la misma productora, *Los Chihuahuas de Beverly Hills (The Beverly Hills Chihuahua*, Dir. Raja Gosnell, 2008) aparece otro nativo servil, quien es el oficial Ramírez (Jesús Ochoa), el cual ayudará a los estadounidenses a lograr su objetivo. En este caso, la joven Rachel (Piper Perabo) debe recuperar a la perrita Chloe que su tía le ha dejado encargada al salir de viaje. La joven no resiste la invitación de sus amigas y se van manejando desde California hasta Los Cabos. Al darse cuenta del peligro, Sam (Manolo Cardona), el jardinero mexicano de su tía, viaja desde Los Ángeles a México para ayudarle en su búsqueda. El policía Ramírez es muy eficiente y, por lo tanto, acompaña a Rachel y a Sam para seguir escrupulosamente su investigación a lo largo del país para encontrar a la perrita, incluso más allá de la jurisdicción que le corresponde.

Curiosamente una de las críticas, aparecida en el diario neoyorkino *The Village Voice,* señala en su título que la cinta trata de evitar los estereotipos, al tener como uno de sus protagonistas a Papi, un perro Chihuahua que es inteligente y valiente (Taylor, 2008). Sin embargo, esta cinta plantea nuevamente el que Puerto Vallarta es un lugar atrasado. En la cinta se siguen aplicando una visión reduccionista al hacer creer a los espectadores que se puede ir sin dilación y dificultades de Baja California a la Ciudad de México en un corto tiempo. Del mismo modo los personajes van de Puerto Vallarta a Chihuahua, sin que se mencione que median cientos de kilómetros entre una y otra localidad. Si bien el cine utiliza en gran medida el recurso de edición para «comprimir el tiempo», dar coherencia espacial y temporal a las acciones, en estas películas se opta por desterritorializar los hechos, es decir, no se intenta ubicar en el contexto de la geografía real. Por ejemplo, en la narrativa se menciona que están en el Distrito Federal, y luego de que una escena tiene lugar en el interior del Museo Nacional de Arte, la continuidad fílmica hace creer que su exterior corresponde a la Plaza de la Liberación en Guadalajara. De tal modo, cuando la narración cinematográfica evitar enunciar en la narración que las acciones ocurren en la capital de Jalisco, contribuye a perpetuar la idea de que no hay más ciudades importantes en

México que la capital. De Puerto Vallarta se muestra brevemente el malecón y una supuesta tienda de abarrotes en el mercado, cerca del río Cuale. Aparece también el pueblo de Sayulita, Nayarit el cual se hace pasar en la película por Los Cabos, Baja California. Además de Jesús Ochoa intervienen otros actores mexicanos en papeles secundarios: José María Yazpik, como el malvado que busca extorsionar a los dueños de Chloe y Eugenio Derbez, que hace el papel de cómico tendero.

3.3. Puerto Vallarta como lugar sin ley

Desde hace varias décadas, el cine de Hollywood ha expresado una idea común a muchos estadounidenses: que México es una tierra sin ley y por lo tanto, en muchas películas donde se habla de corrupción o criminales sin castigo, se encontrarán dirigiéndose a nuestro país. Esto puede observarse entre otras, en *Sed del mal* (*Touch of Evil*, Dir. Orson Welles, 1958) con Charlton Heston y Janet Leigh; *La huida* (*The Getaway*, Dir. Sam Peckinpah 1972) con Steve McQueen y Ali MacGraw, o el exitoso drama sobre dos presidiarios que logran el escape perfecto: *Sueños de fuga* (*The Shawshank Redemption,* Dir. Frank Darabont, 1994) con Tim Robbins y Morgan Freeman. En el caso de Puerto Vallarta, algunas películas también la han relacionado con esta idea, como un lugar lejano a la civilización occidental, donde no es necesario seguir las convenciones morales básicas, por lo que ahí tienen cabida aquellos que viven fuera de la ley o de plano son criminales. Sin llegar a ser criminales en ningún sentido, los personajes de *La noche de la Iguana* (1964) también se llegan a esta población buscando un escape por tener conductas de algún modo transgresoras.

Décadas después se filmó en esta ciudad el *thriller* norteamericano *Venganza* (*Revenge*, Dir. Tony Scott, 1990) donde se muestra que no existe la ley legítima en Puerto Vallarta, solo los deseos de un poderoso y desalmado cacique que maneja a su antojo a los políticos de la zona. La historia comienza cuando el joven piloto de la fuerza aérea estadounidense J. Cochran (Kevin Costner) toma unas vacaciones y para desconectarse de todo acepta la invitación de su entrañable amigo «Tiburón» Méndez (Anthony Quinn) para visitarlo en esa ciudad costera. Cochran hace a un lado su afecto por su

viejo amigo y tiene un súbito *affair* con Mireya (Madeleine Stowe) la esposa de éste. Méndez se da cuenta de todo porque siempre ha espiado a su lozana mujer y decide darles una cruel lección a los dos. A él lo deja por muerto tras la golpiza que sus secuaces le propinan y a ella la recluye en un burdel de mala muerte, luego de hacerle una cuchillada en la cara.

3.3.1. *Los Implacables*

En la película de suspenso *Los Implacables* (*The Domino Principle.* Dir. Stanley Kramer, también fue conocida como *The Domino Killings*) se hace pasar a Puerto Vallarta como la ciudad costarricense de Punta Arenas. La historia gira en torno al presidiario Roy Tucker (Gene Hackman) quien está condenado a 20 años de prisión por haber matado a un hombre. Antes de eso había sido un eficaz soldado en la guerra de Viet Nam. Un día, inesperadamente es llamado a la oficina del alguacil de la cárcel donde Tagge (Richard Widmark), un hombre elegante y misterioso comienza a cuestionarlo. Tras varios interrogatorios, se sabrá que el propósito de Tagge y su compañero es liberarlo para que cometa un nuevo asesinato. Al pensar que no tiene que perder, acepta el trato que incluye una vida nueva: le crean una identidad diferente con un nuevo pasaporte, una casa en un país de habla hispana y el reencuentro con su esposa. Lo prometido por los misteriosos hombres se vuelve una realidad, con todo y la gratísima experiencia de ver a su mujer Ellie (Candice Bergen). Esta vida a la orilla del mar humaniza a Tucker, quien decide salirse del trato, pero se ve forzado a cumplir su misión cuando los hombres que lo han contratado secuestran a su esposa. De Puerto Vallarta solo aparecen breves imágenes que muestran en una escena al malecón, con sus jardineras cuadradas blancas y sus adoquines rojos. En un gran plano general, se ve al centro la parroquia con su emblemática torre coronada y la calle que lleva a esta iglesia desde el malecón. La interacción social de los protagonistas con los habitantes de la ciudad es limitada, solo existe el mundo con ellos dos, pues pasan mucho tiempo en su casa y en una playa adyacente. En una escena nocturna, la pareja camina brevemente por el malecón y luego cena a la luz de las velas en la planta alta de un restorán, desde donde se ve el mar.

En *Los Implacables* la ciudad turística funciona como un lugar paradisiaco, donde los personajes viven apartados de los condicionantes que tienen sometido a Hackman, pues la constante vigilancia de los hombres que lo han reclutado, le obliga a recordar que no es un individuo libre, que pertenece a un sistema que lo puede eliminar o encarcelar en cualquier momento. Pero mientras Ellie y él están solos en esta ciudad, parece que no existe el mundo exterior. Esto termina por ser una apariencia, pues la cinta incrimina a algún organismo secreto del gobierno de Estados Unidos, ya que los hombres tienen un acceso irrestricto a toda la información sobre Tucker y así como a transportes y recursos en bases operativas importantes como cuarteles de la Marina, la policía y aeropuertos. En otras palabras, el individuo común no es capaz de librarse de los mecanismos de poder y vigilancia, —para evocar Michel Foucault—, ni aún en lugares apartados de la «civilización».

Por último también se encuentra esta visión de Puerto Vallarta como ciudad sin ley en la estadounidense *Sin Límites* (*Limitless*, Dir. Neil Burger, 2011), en la que la vida del escritor Eddie (Bradley Cooper) cambia al tomar una poderosa droga que le hará más brillante y le llevará a predecir operaciones matemáticas de juegos de azar, con lo que se vuelve muy rico. Solo una escena fue filmada en Puerto Vallarta, la cual se hace pasar por un lugar en el Mediterráneo. Eddie vive unos días de parranda con unos amigos y una tarde maneja a peligrosamente a toda velocidad un carro Maserati, que claramente se ve como el malecón de Vallarta.

3.3.2. *Depredador* y *el escenario selvático*

Los alrededores de Puerto Vallarta también han sido utilizados como sets de diferentes películas, sin mostrar nada de la ciudad, sino que el énfasis han sido sus recursos naturales que la rodean. En este tipo de producciones, principalmente internacionales, se hace pasar a estos parajes por tierras exóticas en puntos inespecíficos. *El Bucanero Escarlata* (*Swashbuckler*, Dir. James Goldstone, 1976) trata sobre un grupo de piratas en el siglo XVIII: su líder Ned Lynch (Robert Shaw) se involucra en el derrocamiento de un corrupto inglés usurpador del virrey (Peter Boyle) en algún lugar del Cari-

be. Las únicas imágenes de Puerto Vallarta son de la bahía, y las tres rocas conocidas como Los Arcos en Mismaloya.

Años después la norteamericana *Depredador* (*Predator*, Dir. John McTiernan, 1987) estelarizada por Arnold Schwarzenegger tuvo objetivos similares. Filmada en selvas de la Bahía de Banderas, en la zona conocida como El Edén, no utilizó como locación ningún área urbana. Sólo se aprecian diferentes densidades de la selva con algunas diferencias de parajes. Incluso desde las vistas en helicóptero tampoco se intenta captar a la ciudad o pueblo alguno, pues las acciones de la trama ocurren en algún sitio de Centroamérica. La historia de este filme de ciencia ficción gira alrededor de un grupo de élite del ejército estadounidense liderado por Dutch (Schwarzenegger) cuya misión es identificar porqué mueren muchos oficiales en una determinada región que está en guerra civil. La razón por la que los rodajes extranjeros tuvieron lugar en selvas mexicanas era porque buscaban abaratar costos y para evitar trasladarse a lugares más lejanos, como Brasil. Al mismo tiempo estos rodajes principalmente hollywoodenses aprovecharon la logística de la industria cinematográfica mexicana, pues también participaron técnicos de los estudios Churubusco o de otros estudios nacionales. La selva de Puerto Vallarta ha sido escogida por su exuberante vegetación, que mantiene todavía muchas características básicas de la selva tropical: paisaje espeso, verdor brillante permanente, lianas y bóvedas tupidas de ramajes.

3.4. Puerto Vallarta desde la perspectiva mexicana

Desde tiempo atrás existía en el imaginario nacional la noción de que Puerto Vallarta era un lugar donde podrían habitar los proscritos, los marginados de la sociedad y sus instituciones. Por ejemplo, la película mexicana *La china Hilaria* (Dir. Roberto Curwood, 1938) evoca este imaginario, ya que los protagonistas Hilaria (Alicia Ortiz) y Apolonio (Pedro Armendáriz) son dos jaliscienses alteños que quieren rehacer su vida en Puerto Vallarta, donde nadie los conoce. Ambos son considerados como aventureros o vagos, por lo que solo les queda como opción irse lejos de su tierra. Apolonio es un apostador empedernido y pendenciero. Por su parte, Hilaria es una chica que tuvo relaciones prematrimoniales con su novio que la deja plantada y

por todo esto, la gente de su pueblo la rechaza. Es entonces cuando ella se convierte en una errabunda cantante de ferias y después conoce a Apolonio. Ante tal panorama, Puerto Vallarta se manifiesta como un lugar donde no se aplican las mismas reglas que en la sociedad de donde ellos provienen y se plantea que podrán ser felices sin ser juzgados por sus fracasos.

3.4.1. *Tres mujeres en la hoguera*

La película mexicana *Tres mujeres en la hoguera* (Dir. Abel Salazar, 1979) se enmarca en una corriente de cine comercial mexicano realizado en el sexenio del presidente López Portillo, en que los productores de la industria intentaron fórmulas diferentes pero facilonas, apelando al morbo en muchas ocasiones para atraer al público, incluyendo el filón de temática erótica como *Las ficheras* (Dir. Miguel M. Delgado, 1977, con Jorge Rivero y Sasha Montenegro). El historiador de cine mexicano, García Riera señala que en ese periodo se realizaron más de 30 cintas de ese talante: «cine de ficheras: prostitutas, desnudos, «palabrotas», cabarets, barrio bajo, desahogos populacheros (albures), choteo de la homosexualidad, travestismo. Ese cine se cultivó asiduamente a lo largo de todo el sexenio» (García Riera, 1998, p. 306). *Tres mujeres en la hoguera* tiene planteamientos de ese tipo, ya que apela al morbo al mostrar una pareja homosexual de mujeres y algunos desnudos. Más allá de su coincidencia con el cine de su época y el *soft porn*, aquí se observa una inusual combinación de lo erótico con una breve trama policiaca, esta cinta participa también de la noción de los personajes proscritos de la sociedad que encuentran su paraíso en Puerto Vallarta. En este caso, los personajes centrales son dos parejas. Por un lado, el matrimonio de Alex (Rogelio Guerra) y Mané (Pilar Pellicer), quienes mantienen una relación no convencional, pues la esposa consiente las infidelidades de su esposo. Al contrario, la intriga central corre alrededor de una conquista difícil que Alex desea hacer con una de las invitadas, que son Gloria (Maricruz Olivier) y Susy (Maritza Olivares), quienes forman la otra pareja. Gloria es la jefa y amante de la joven Susy.

Las acciones se limitan en su mayoría en la lujosa a la orilla del mar de la pareja huésped y aunque no se menciona el nombre de Puerto Vallarta,

solo se refieren a «el pueblo», se observan algunos puntos distintivos del malecón con su estatua del Caballito de mar. En esta zona, Mané y Gloria van a tienda de ropa artesanal y a un bar en un segundo piso, desde ahí se ve la corona de la iglesia. Este restorán sirve para que ellas tengan una conversación sobre su pasada relación amorosa y en un momento dado se acarician las manos. Este espacio público resulta ser un lugar adecuado para las manifestaciones de afecto privadas, con lo que Puerto Vallarta se presenta como una ciudad tolerante con la expresión homosexual. Otro de los lugares distintivos de Puerto Vallarta es una playa que se supone está al pie de la formación rocosa en conocida como Los Arcos, a donde solo se puede llegar en bote. Alex gusta de bucear por ahí, cerca de los corales y tener encuentros sexuales en esta playa. Se muestra también la llamada Playa del Amor en las Islas Marietas. En este caso, es la fusión con la naturaleza y la ausencia de normas sociales lo que hacen de este entorno un paraíso para los personajes.

Coincidentemente con el deseo de destacar la peculiar belleza de las Islas Marietas, la película *Mar de fondo* (Dir. Raúl Quintanilla, 2012), también tomó esta locación como un elemento importante en su trama, pues una pareja de enamorados se ve obligada por una circunstancia fortuita a pasar casi todo un día ahí. Con lo cual, aquello que en la mañana parecía un paraíso, en la noche se vuelve un infierno, pues al subir la marea, los personajes varados comienzan a verse en peligro de ahogamiento. La realización es un tanto desigual, pues se ve afectada por el estilo de actuación de los protagonistas (Sergio Basáñez, Aura Cristina Geithner, Christian Meier y Lía Ferré) encuadrado en las telenovelas de TV Azteca, tal como lo señala el crítico e historiador Ayala Blanco: «Todo el peso de la ficción, debe recaer en el presencia, en la figura atractiva de los pésimos actores exhibidos como simples modelos o figurines vivientes de horrible dicción (Ayala Blanco, 2026, p. 133)». No se muestra ningún hito urbano de Puerto Vallarta, pues predominan la escenas del mar y de interiores en una casona de lujo y un hotel.

3.4.2. El pasado ideal como único recuerdo de la ciudad: *Un sueño de amor* y *Después de Lucía*

Recuperando lo comentado páginas atrás sobre la forma en cómo las personas identifican a determinadas ciudades con una emoción particular, de acuerdo con el antropólogo Augé «Emoción de un instante, personalización de la ciudad, identificación… seducciones y repulsiones mezcladas: todos esos movimientos del ánimo por la acción de los sentidos» (Augé, 1998, p. 120), es pertinente puntualizar cómo en dos cintas mexicanas se asocia a Puerto Vallarta, no al tiempo festivo, sino al depresivo, al del pasado ideal. A diferencia de otras películas, en las mencionadas esta sección se presenta a Puerto Vallarta como el escenario de los tiempos pasados donde todo era mejor. En las mexicanas *Un sueño de amor* (Dir. Rubén Galindo, 1972) y *Después de Lucía* (Dir. Michel Franco, 2012), las imágenes de esta ciudad turística forman parte del recuerdo de los protagonistas, quienes evocan el pasado ideal, antes de que surgieran los problemas. En *Un sueño de amor*, el protagonista David (José José) recuerda constantemente a su novia Graciela (Sasha Montenegro).

Imagen 13: Fotograma de Un sueño de amor (1972), José José y Sasha Montenegro, en un paraje de Puerto Vallarta.

La visita que los dos hicieron a Puerto Vallarta significó la posibilidad de comenzar una vida en común porque la familia de David rechazaba que él se casara con Graciela. De tal suerte que ellos huyen y en el pueblo costero viven con entusiasmo su libertad, a tal punto, que apenas llegan, corren a la playa a juguetear, sin que les importe meterse al agua vestidos con ropa de calle. En una joyería artesanal, compran unos anillos y en la catedral juran amarse de por vida. Esta historia de David con Graciela termina en tragedia, pues ella se ahoga. Algún tiempo después, él encontrará de nuevo el amor con otra chica (Verónica Castro) en Guadalajara, pero constantemente en la cinta, se revela en *flashback*, en la mente de David, su experiencia trágica en Puerto Vallarta.

Más tarde en el año 2012 se filmó la muy dramática cinta *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012), misma que también asocia el pasado feliz de una familia a su vida en Puerto Vallarta. Este largometraje obtuvo un importante premio en el Festival Internacional de Cine de Cannes, en la sección Una Cierta Mirada y por consiguiente atención de la crítica internacional. Es representativo de un tipo de cine de intenciones artísticas en que se utilizan plano secuencias de larga duración, con ausencia de música, pocos diálogos y en general escenas de crudeza en cuanto a la violencia que sufre la adolescente protagonista, rememorando al estilo del cineasta mexicano Arturo Ripstein. La historia comienza con el deceso de la madre y esposa Lucía, en un accidente automovilístico, en una de las principales avenidas de la ciudad. Este hecho no solo rompe con la estabilidad de la familia compuesta por el chef Roberto (Hernán Mendoza) y su hija adolescente Alejandra (Tessa Ía), sino que a partir de ahí seguirán solo desventuras para ellos. Los primeros problemas de esta familia llegan cuando el padre decide que deben mudarse a Ciudad de México, donde encuentran un ambiente hostil y para la hija, especialmente rudo porque es agredida por sus compañeros de clase en su preparatoria, a tal punto que acepta las cotidianas humillaciones y acaba adoptando una actitud catatónica, desconectada de la realidad.

La ciudad costera es representada como el pasado ideal, como el sitio de la felicidad inalcanzable, del recuerdo. Los lugares que se muestran de Puerto Vallarta no son los que visitan los turistas, sino los del habitante común,

como es un taller mecánico, la avenida Francisco Medina Ascencio y la central camionera. Es así como las imágenes de Puerto Vallarta en *Después de Lucía* se oponen a lo convencional de los imaginarios de lo turístico, pues ni siquiera aparecen lugares distintivos, además de que también se opone a la constante de películas de jóvenes que van al mar con fines de celebrar una larga pachanga trasnochada. La hija y su padre regresarán a Puerto Vallarta, cada uno por su cuenta, en lo que significará sin lugar a duda, un retorno fatídico, pues Roberto, el padre acaba convirtiéndose en un frío criminal y la hija no se atreve a recobrar contacto con la realidad. Sobre *Después de Lucía*, el reconocido historiador mexicano Jorge Ayala Blanco, señalando la ruptura o continuidad que esta película tiene con las películas de temática «playera» , de adolescentes en plan de relajo vacacional, comentó:

> Es un viejo coletazo del viejo cine nacional de adolescentes de los años cincuenta-sesenta (Don Alex Galindo/ Díaz Morales/ Alcoriza) hoy llevado al extremo, generando un mundo en el que ya sólo existen víctimas y verdugos. Villanía recargada de los adolescentes torcidos y vesánicos sin otros rasgos conductuales ni contradicciones humanas. Victimación de una chica y un padre deprimidos que no son capaces de reaccionar, nunca serán capaces de actuar si no es para asestar su vocación a la destrucción/autodestrucción, sin esperanza posible, porque nada tienen que expiar pero de igual manera lo expían, *ab ovo, in vitro*, perturbados como están e impedidos para un buen proceso adaptación/ readaptación (Ayala, 2016, pp. 1997-1998).

En conclusión, se puede advertir por lo reseñado de cada una de las películas que un factor común en la mayoría de ellas es la baja calidad en los valores de producción o en la manufactura de la cinta, salvo en algunas de éstas. Por lo que nuevamente se puede reiterar el comentario sobre los imaginarios cinematográficos de Guadalajara, que se echa de menos una obra fílmica de belleza estética que saque partido a los puntos más destacados de la ciudad, en este caso, Puerto Vallarta. Si bien varias de estas películas extranjeras sí utilizan bonitos paisajes y vistas de las calles empedradas o del malecón, no

llegan ni siquiera a mencionar que estas imágenes atractivas corresponden a Puerto Vallarta, con lo que beneficiaría de difusión turística. Por el contrario, en algunos casos, como en *Sin límites* y otras tantas, se desterritorializan las acciones y se omite identificar a esta ciudad como un lugar con encanto y de grandes atractivos. En este sentido, la filmografía aquí presentada no tiene propósitos promocionales, como ocurre con otra parte de las cintas realizadas para promocionar una determinada ciudad, tal como lo describen varios de los autores del libro *Cine, imaginario y turismo* (2007), quienes destacan cómo el gobierno español promovió las filmaciones en ciertas ciudades turísticas para darlas a conocer como destinos vacacionales.

Por otro lado, en últimas fechas se puede percibir que algunas películas ya muestran a Puerto Vallarta como una ciudad vivida, no como una ciudad únicamente relacionada al turismo, de *no-lugares*, como diría Augé, de sitios que no son significativos. Pues por ejemplo en la comedia mexicana *Hasta que la boda nos separe* (Dir. Santiago Limón, 2018 con Diana Bovio, Gustavo Egelhaaf, Héctor Holten, Claudette Maillé, y actuaciones autoparódicas de Roberto Palazuelos y Adal Ramones) señala las tribulaciones de una familia por preparar la boda ideal de su hija. Aquí se muestran los hábitos y costumbres de dos familias de clase media de una ciudad mexicana que podría estar ubicada en cualquier estado, pero que resulta estar a la orilla del mar, lo cual es un punto de alta significación para la chica que se va a casar que quiere una puesta de sol en sus fotos de la boda. Es pues, un elemento identitario que hace pensar en las diferencias entre ciudades mexicanas. Y finalmente, la ideología alrededor de la cinta no tiene que ver ni con la mirada colonialista ni con el orgullo por hitos urbanos de la modernidad o posmodernidad, pues al tratarse de una comedia, se echa mano de muchos tópicos políticamente incorrectos, como el clasismo, y la burla a cualquier posible defecto, pero logrando su objetivo de divertir de una forma sencilla.

Por último, es oportuno agregar que hasta el momento han continuado los rodajes en Puerto Vallarta, siendo de diversa índole. Desde series de televisión como la estadounidense *Acapulco H.E.A.T.* (1993-1994), hasta películas de gran presupuesto como *Godzilla II, el rey de los monstruos* (Dir. Michael Dougherty, Estados Unidos, 2019 con Kyle Chandler, Vera Farmiga,

Millie Bobby Brown), pasando por otros filmes de menor escala e impacto internacional, como *Firewalker* (Dir. J. Lee Thompson, con Chuck Norris y Louis Gosset Jr., Estados Unidos, 1986); *Gunmen* (Deran Sarafian, Estados Unidos, 1993 con Christopher Lambert, Mario van Peebles y Denis Leary), *Solo, el destructor* (Dir. Norberto Barba, Estados Unidos, 1996 con Mario van Peebles, William Sadler y Barry Corbyn) o la comedia mexicana de atrevido relajo juvenil *Guat de foc*, (cuyo título en Estados Unidos fue *Sundown*, y que claramente está dirigida a público estadounidense, realizada por el tapatío Fernando Lebrija en 2016) y que no obstante no dejaron de llamar la atención de los vallartenses ante la parafernalia de las filmaciones, pero que en ningún caso contribuyen a dejar una imagen digna sobre las formas de habitar esta ciudad costera del estado de Jalisco.

Imagen 14: Poster publicitario de Guadalajara en verano (1964). Cortesía del Archivo Fílmico Agrasánchez.

Conclusiones

A lo largo de la filmografía comentada en este libro, se ha encontrado que es como si hubiese dos conceptos contendientes: por un lado, se encuentra la mirada foránea internacional, que ni siquiera pretende llamar a las ciudades jaliscienses por su nombre y que es un tanto despreciativa de los hitos urbanos. Mientras que por otro lado, se encuentra el cine mexicano que insistía en volver suyos los espacios públicos de las ciudades de la entidad, incluso abrazando en particular la transformación del centro de Guadalajara, ocurrida a inicios de los años 50. Es pues, el cine mexicano, y en particular el de los años 60 y 70, el que acaba por adoptar esa nueva identidad de la Guadalajara moderna y pujante, abierta a los intercambios internacionales, pero también orgullosa de su tradición cultural, incluyendo la vena folclórica por la que es reconocida en muchos ámbitos.

De forma similar es visible en parte de esta filmografía que los escenarios urbanos se apoderan de las películas, como si se relegara la línea argumental y a los personajes humanos a un segundo plano, teniendo su punto culminante en 1964, con *Guadalajara en verano*, aunque otras películas como *Ven*

a cantar conmigo provoquen más empatía con el público por su expresividad y sentimentalismo. Más tarde, en la filmografía de los años 70 y 80, continúa también el retrato del escenario citadino, pero ya sin cobrar la relevancia de otras épocas, además de que estas cintas son producto de los más osados estándares comerciales, con lo que calidad técnica alrededor de la narrativa fue disminuyendo, reflejo de lo que ocurría en la industria de cine mexicano.

Asimismo, se debe señalar que entre todas las películas filmadas en Jalisco, realmente son pocas las que podrían satisfacer a los habitantes del estado en cuanto a la dignidad y veracidad con que se representan los espacios públicos, pues en su mayoría, se trata de cintas que usan las locaciones del estado como mero telón de fondo. Además de que se carece en este corpus fílmico de una verdadera obra maestra en cuanto a calidad en la realización cinematográfica, sin que ello no signifique que las cintas aquí mencionadas no aporten de forma significativa a la memoria colectiva del estado por su retrato de las formas de habitar los espacios públicos y por recuperar la fisonomía de las ciudades que siguen en la misma ubicación, pero que ya no existen porque el paso del tiempo las ha modificado.

Bibliografía

ALLEN, ROBERT C. Y GOMERY, DOUGLAS. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

AUGÉ, MARC (1998). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.

AYALA BLANCO, JORGE (2016). *La khatársis del cine mexicano*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México.

CAMACHO URIBE, JOSÉ DE JESÚS (Nov. 2008). «La vida de una escuela de arte». *Cuaaderno*. Revista de difusión y divulgación científica del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Dir. Mario Alberto Orozco Abundis. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

CARRO, NELSON. (2005). Veinte años de cine mexicano en Guadalajara (1986-2005). Guadalajara: Patronato de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara/Universidad de Guadalajara.

CASTRO DEL VALLE, DANIEL (1972). «Entrevista a Roberto Pardiñas». Revista Sucesos para todos. Distrito Federal: No. 2026.

CIUK, PERLA. (2009). Diccionario de directores del cine mexicano 2009. Tomos I y II. Distrito Federal: Dirección General de publicaciones, CONACULTA/IMCINE.

DÁVALOS OROZCO, FEDERICO. (1996). Albores del cine mexicano. Distrito Federal: Clío.

DEL REY REGUILLO, A. (2007). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia, España: Tirant lo blanc.

DE LOS REYES, A. (1996) *Cine y* Sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 1.

FERNÁNDEZ, XÓCHITL (2012). *El cine como documento histórico: De Tequila su mezcal (Carlos Toussaint, 1949) y la cultura del tequila*. Recuperado el 7 de marzo de 2019 del sitio: https://www.mexfilmarchive.com/documents/el_cine_como_documento_histrico_de_tequila_su_me.html+&cd=3&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx

FERNÁNDEZ REYES, AMAURY (Julio-diciembre 2010). El cine foro de la Universidad de Guadalajara: Panorama histórico de una sala de cine y propuesta. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*. Nueva época. Publicación electrónica. Recuperado el 15 de mayo de 2012. Número 2. http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/30

FOSTER, DAVID WILLIAM (2002). *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press.

FRANCO FRÍAS, EFRAÍN; JAIME SUÁREZ RIVAS Y ELIZABETH HERNÁNDEZ (2008). *Protagonistas del teatro jalisciense: voces y testimonios.* Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

FRANCO FRÍAS, EFRAÍN (1992). Teatro. *Enciclopedia temática de Jalisco*. Martínez Reding, Fernando. Guadalajara: Gobierno del estado de Jalisco.

FUENTES NAVARRO, RAÚL (1996). *La investigación de la comunicación en México: sistematización documental 1986-1994*. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO/Universidad de Guadalajara.

GARCÍA BARRAGÁN, MA. GUADALUPE. (2002). *Narrativa de autoras mexicanas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2001). *La globalización imaginada*. México, D.F.: Paidós.

GARCÍA RIERA, EMILIO (1986). *Julio Bracho 1909-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- - - . (1988). *México visto por el cine extranjero.* Tomo 3. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Ediciones Era.

- - - . (1994). *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Gobierno del estado de Jalisco/ IMCINE/ CONACULTA. Tomos 5, 11, 12, 13 y 17.

- - - . (1998). *Breve historia del cine mexicano* Distrito Federal: IMCINE/ CONACULTA.

GARCÍA RIERA, EMILIO; OBSCURA, SIBONEY. Y JARAMILLO HERRERA, LUIS G. (1985) *Filmografía mexicana de medio y largometrajes 1906-1940*. Distrito Federal: Cineteca Nacional.

GIGLIA, A. (2012). *El habitar y la cultura: perspectivas teóricas y de investigación*. México/Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana/ Anthropos.

GÓMEZ ENCARNACIÓN, J. M. (2008). *Tres municipios de Bahía de Banderas*. Puerto Vallarta, Jalisco, Planet Ediciones/H. Ayuntamiento de Puerto Vallarta.

- - -. (2006). *Crónicas de Vallarta: la mujer, el hombre la voz...* H. Ayuntamiento Constitucional de Puerto Vallarta, Jalisco. Puerto Vallarta, Jalisco.

HUSTON, JOHN. (1994). *An Open Book*. Cambridge, Massachussets, Da Capo Press.

ÍÑIGUEZ MENDOZA, ULISES. (2001). «Cine y video en Guadalajara y Jalisco». *El patrimonio cultural del estado de Jalisco.* Arturo Chavolla Flores, coordinador. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Inst. de Inv. Estéticas, CUAAD.

KOECK, RICHARD (2013). *Cinescapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. Nueva York: Routledge.

LARA CHÁVEZ, HUGO (2006). *Una ciudad inventada por el cine*. Distrito Federal: Cineteca Nacional/CONACULTA.

- - - . (2011). *Ciudad de cine, 1970-2010*. Distrito Federal: Cineteca Nacional.

LARIS, JOSÉ T. (1945). *Guadalajara de Las Indias*. Guadalajara: editorial Guadalajara (Talleres Gráfica).

LÓPEZ ECHEVARRÍA, AMALIA (2002). *Real Cinema. Cine, arquitectura y sociedad en Guadalajara (1896-1965)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

LÓPEZ OCHOA, FERNANDO. (s/f). *Festival Internacional «Guadalajara» de Corto Metraje*. Artículo inédito.

MACHUCA, JESÚS A. (2005), 'Reconfiguración del Estado-Nación y cambio de la conciencia patrimonial en México', in R. Béjar and H. Rosales (eds), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, Cuernavaca, Mexico: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, pp. 135–75.

MARTÍNEZ ASSAD, CARLOS (2010). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*, Distrito Federal: Océano

MATUTE VILLASEÑOR, PEDRO. (2016). *La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979)*. Tlaquepaque, Jalisco: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Tesis de maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura.

- - - . (Marzo 2005). *Festival internacional Guadalajara de corto metraje*. El Ojo que Piensa. No. 7. p. 1-10. < http://www.elojoquepiensa.com/>.

- - - . (s/f) Fernando López Ochoa. Pionero de la difusión cinematográfica. Artículo inédito.

MEIER, ANNEMARIE. «CINE Y CRÍTICA 1976 - 1986: UN CINE CLUB QUE DEJÓ HUELLA». *EL OJO QUE PIENSA. REVISTA DE CINE IBEROAMERICANO*. NUEVA ÉPOCA. PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA. RECUPERADO EL 15 DE MAYO DE 2012. NÚMERO 2. HTTP://WWW.ELOJOQUEPIENSA.CUCSH.UDG.MX/INDEX.PHP/ELOJOQUEPIENSA/ARTICLE/VIEW/31

MENDOZA CORNEJO, ALFREDO (1989). «Breve historia del uso de los medios masivos de comunicación en la Universidad de Guadalajara». Enrique Sánchez Ruíz, coordinador. *Comunicación y Sociedad*. No. 4-5. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

MEYER, EUGENIA (2013). *Gregorio Walerstein. Hombre de* cine. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica/ UNAM.

MIQUEL, ÁNGEL. (1997) Salvador *Toscano.* Distrito Federal: Universidad de Guadalajara. Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado de Puebla/Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

MOLYNEAUX, GERARD. (1995). *Gregory Peck A Biography*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.

OROZCO, HÉCTOR. (2008). «Mismaloya, ciudad abierta». Luna Córnea. Número 32. Distrito Federal: 458-461.

QUEZADA, MARIO A (2005). *Diccionario del cine mexicano (1970-2000*). Distrito Federal: UNAM

RIVERA BORRAYO, ELIZABETH Y DANIEL GONZÁLEZ ROMERO (2016). «Grandes proyectos de intervención en Guadalajara: escenarios y turismo». González Romero, Daniel, Rivera Borrayo, Elizabeth y Verónica Livier Díaz Núñez. *La ciudad: ideas e intromisiones*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

SHOHAT, ELLA Y ROBERT STAM. (2002). *The Imperial Imaginary*. En: Turner, G., ed. *The Film Cultures Reader.* Londres y Nueva York: Routledge, pp. 366-378.

STRAIN, ELLEN. (2003). *Public Spaces, Private Journeys: Ethnography, entertainment, and the tourist gaze*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

TRACY, TONY. (2010). *«Let's Just See if it Matters» : An Interview with Anjelica Huston*. En: Tracy, T. y Flynn, R., eds. *John Huston: essays on a Restless Director.* Jefferson, Carolina del Norte: Mc Farland & Company.

TUÑÓN, JULIA. (1986). *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*. Universidad de Guadalajara/UNAM. Guadalajara, México.

- - - . *Entrevista con el señor Javier Torres Ladrón de Guevara*. Guadalajara, Jal. 18 de enero de 1977. Documento elaborado para el Proyecto de historia oral del Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH, PHO/6/18. Archivos del Instituto Mora.

VAIDOVITS, GUILLERMO. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

VARGAS, JUAN CARLOS (marzo 1995). «La industria de los sueños en Jalisco», en revista *Signos* Guadalajara.

VELA, RICHARD. (2010). *Huston's Mexico*. En: Tracy, T. y Flynn, R., eds. *John Huston: essays on a Restless Director*. Jefferson, Carolina del Norte: Mc Farland & Company, pp. 56-72

VIDAURRE, CARMEN V. (Febrero 2011). «La enseñanza de las artes audiovisuales en la Universidad de Guadalajara» en Anaya Wittman, Sofía. *Estudios Jalisciense*s. Número 83. Guadalajara: Colegio de Jalisco.

VILLASEÑOR, ARTURO. (2015). *El cine transgresor de Jaime Humberto Hermosillo.* Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara/Patronato del Festival Internacional de cine de Guadalajara.

VIÑAS, MOISÉS (1987). *Historia del cine mexicano*. Distrito Federal: UNAM/UNESCO. México,

- - - . (1992). *Índice cronólogico del cine mexicano 1896-1992*. Distrito Federal: Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM

WILLIAMS, TENNESSE. *The Catastrophe of Successs. The New York Times*. Nueva York: 30 de noviembre de 1947, p. X1, Drama Section.

GÓMEZ GÓMEZ, CARMEN ELISA. *Entrevista al Mtro. Rafael Andrino Treviño.* Guadalajara, Jal. 30 de septiembre de 2019. Documento inédito.

- - - . *Entrevista al Lic. Fernando López Ochoa*. Guadalajara, Jal. 28 de mayo de 2008. Documento inédito.

- - - . *Entrevista a la Sra. Dolores Martínez Castañeda de Torres*. Guadalajara, Jal. 25 de mayo de 2013. Documento inédito.

- - - . *Entrevista al Mtro. Mario Eduardo Mejía Íñiguez*. Guadalajara, Jal. 17 de octubre de 2013. Documento inédito.

- - - . *Entrevista al Mtro. Daniel Varela*. Guadalajara, Jal. 2 de mayo de 2012. Documento inédito.

Recursos Hemerográficos:

AMERICAN FILM INSTITUTE CATALOG OF MOTION PICTURES. Recuperado el 19 de enero de 2017. https://aficatalog.afi.com/

DUQUE DE TLAQUEPAQUE. «Aquel inolvidable verano de 1964, o Guadalajara en verano… revisited». *El informador*. Recuperado el 10 de enero de 2012. Guadalajara, Jalisco p. 9-B.

Fache Cadoret, Katia. (s.f.) «Jean Paul Belmondo *le Magnifique* en 10 films». Revista en línea *Marie Claire*. Recuperado el 4 de agosto de 2018. Disponible en: https://www.marieclaire.fr/,jean-paul-belmondo-le-magnifique-en-10-films,842833.asp

Fondos documentales del archivo histórico de la Universidad de Guadalajara.

González de Castro, Edelmira. «*Arte y belleza en la breve cinta El Despertar de los pájaros». El Occidental*. 22 de enero de 1982. Guadalajara, Jalisco.

NAVARRO LEMUS, MAYA. «Laura Patricia Orellana. Actriz». *El Informador*. 30 de marzo de 2007. Guadalajara, Jalisco p. 14-B.

MACÍAS, NUBIA. «Futuro incierto para el video artístico en la Universidad de Guadalajara». *Público*. 11 de septiembre de 2000. Guadalajara, Jalisco.

MILLER, CAROL. «Guadalajara Balances the Old with the New». *The New York Times*. Nueva York: 7 de octubre de 1962.

TAYLOR, E. *Beverly Hills Chihuahua Cutely Cautions Kids Against Stereotypes*. *The Village Voice*. Nueva York: 1º de octubre de 2008.

ZAPATA, B. *Puerto Vallarta, el refugio preferido de Elizabeth Taylor en México*. En: *CNN México*. 24 de marzo de 2011. Recuperado el 8 de abril de 2014. Disponible en: http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2011/03/24/puerto-vallarta-el-refugio-preferido-de-elizabeth-taylor-en-mexico

Sin autor. *Histoires de tournages*. Sitio web. Recuperado el 4 de agosto de 2018. Disponible en: http://www.devildead.com/histoiresdetournages/index.php?idart=81

Sin autor. «Guadalajara en verano». *Cine Mundial*. 31 de julio de 1964.

s/a. «Elaboran el Plan Turístico», en *El Informador*, 11 de abril de 1964. Guadalajara, Jalisco, p. 2.

s/a. *El informador.* 9 de agosto de 1961. Pag. 7.

s/a. *El informador.* 3 de enero de 1967. Primera Pag., sección local.

s/a. *El informador.* 2 de mayo de 1969. Pag. 9-B.

s/a. *El informador.* 15 de noviembre de 1969. Pag. 2-C.

s/a. *El informador.* 15 de noviembre de 1972. p. 8-D.

s/a. *El informador.* 26 de noviembre de 1972. p. 2-A.

s/a. *El informador.* 2 de noviembre de 1985. p. 2-B.

s/a. *El informador.* 25 de octubre de 1986. p. 10-B.

s/a. *El informador.* 3 de abril de 1987. p. 12-B.

s/a. «En video caben todos los temas imaginables. Habla Rafael Corkidi» en *El Occidental*. 29 de noviembre de 1991.

PÁGINA WEB DE LA CANACINE (Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma) *Top 10 del películas mexicanas en 2011*. http://canacine.org/index.php/resultados-2011/top-10-de-peliculas-mexicanas-en-2011.html

Escenarios del cine en Jalisco.
La ciudad. La producción local y la mirada del cine industrial.
Se terminó de editar en julio de 2023
en los talleres de Partner.
Jerez 2278, Col. Santa Mónica
44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En la formación de este libro se utilizaron las familias
tipográficas *Minion Pro* diseñada por Robert Slimbach
y *Trust Sans* diseñada por Antonio Mejía Lechuga.