

con un producto audiovisual para reproducirlo, reconocerse, alterarse, sensibilizarse, interpelarlo, interpretarlo, etc.

Hemos dicho también que el producto audiovisual, cualquiera que sea, se expresa a través de un texto o un discurso que el espectador reproduce recreándolo en otro discurso.

Hacia ahí queremos referirnos en el capítulo que sigue en donde explicamos la especificidad de los discursos de producción y los discursos de la recepción y la especificidad del discurso fílmico al cual se enfrenta el sujeto espectador que queremos estudiar.

2. UNA APROXIMACION AL DISCURSO

Encontramos, en la vida social, múltiples formas de expresión que están comprendidas por elementos diversos que en su conjunto van a vehiculizar el sentido de lo que se quiere decir o expresar.

Estas formas de expresión las ubicamos en los aspectos culturales, históricos, sociales, ideológicos o institucionales las cuales se van a manifestar a través de diversas clases de discursos. El ser humano se nos aparece así como un productor incesante de discursos y como alguien inserto desde su nacimiento en un contexto discursivo.

Actualmente se ha extendido la noción de discurso y sabemos que no solamente son verbales o escritos. Aunque el término se relaciona con la lingüística, la cual en algunos casos lo define como un enunciado superior a la frase en donde se seleccionan y se combinan términos formando una estructura gramatical, para decir "algo" a "alguien", este concepto se traduce y es aplicable a otros objetos y disciplinas.

Sabemos que para que un discurso sea tal, se establece lo siguiente:

- 1) Una **sintaxis** (relaciones entre signos)
- 2) una **semántica** (relaciones entre signos, significados y realidad).(30)
- 3) una **pragmática** (entendida como el conjunto de actividades humanas que se desarrollan al interior de un proceso discursivo).(31)

Sobre esto, Eliseo Verón afirma que " El proceso de producción de un discurso o de un tipo determinado de discurso tiene siempre la forma de una descripción de un conjunto de operaciones discursivas (que implican los niveles: sintáctico, semántico y pragmático), que constituyen las operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido".(32)

Si prestamos atención, estas formulaciones pueden ser válidas para cualquier combinatoria de materias significantes y podemos empezar a comprender la existencia de discursos gestuales, fotográficos, cinematográficos, corporales, visuales, auditivos, musicales, pictóricos, arquitectónicos, matemáticos, etc, en donde se manifiestan múltiples combinatorias de materias significantes.

En un "discurso musical" por ejemplo, las estructuras de sentido se formarán por la posición o combinación de las notas las cuales forman acordes por la relación espacial que se establece entre ellas.

Así también, si consideramos una pintura como un discurso, en tanto que está conformada por elementos que combinados y relacionados desarrollan una sintaxis del color por ejemplo, la cual va a tener diversos significados, entonces estamos hablando de la producción y construcción de diversos efectos de sentido alrededor

de un conjunto de elementos organizados (los colores, sus formas, sus contrastes, su textura, etc) que dan cuenta de un proceso discursivo.

En el cine también identificamos el conjunto de operaciones discursivas.

A nivel sintáctico podemos referirnos a la combinación de imágenes, secuencias, escenas, música y ruidos expresados a través de un montaje el cual quiere expresar algo. El sentido que se produzca en dicha expresión se insertará en el nivel semántico y a través de una actitud participativa del espectador se manifestará la dimensión pragmática.

Si recordamos "Un perro Andaluz" de Luis Buñuel, veremos que sintácticamente presenta una serie de imágenes cuyo único hilo conductor es la libre asociación de las ideas, según la técnica surrealista. Semánticamente dicho discurso fílmico no pretende ser comprendido lógicamente porque su estructura corresponde a la de un sueño.

Entre las condiciones extradiscursivas que contribuyeron en la construcción de dicho discurso, está el pensamiento de Buñuel que manifiesta que en algún momento en que se reunió con Dalí, estructuraron el guión a partir de una conversación en donde ambos narraron sus sueños.

"Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea o imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué".(33)

Los discursos fílmicos de Buñuel refieren una estructura atípica en donde las películas evocan efectos de sentido contrarios a los convencionales y sólo se las puede

interpretar leyéndolas en sentido contrario, invirtiendo las situaciones y no quedándose en el nivel textual, sino buscando el sentido profundo del filme.

Esto nos hace ver que en todos los discursos está presente el pensamiento y la cultura (como cosmovisión o forma de ver el mundo), los cuales van a mediar en las composiciones de los discursos y marcarán el significado de las declaraciones visuales, auditivas, lingüísticas, materiales, etc porque es una dimensión inherente a los individuos y a los grupos sociales.

En esta misma línea podemos referirnos a la dimensión ideológica presente en el discurso. Cuando Verón se refiere a esta dimensión, afirma que "lo ideológico no es el nombre de un tipo de discurso sino el nombre de una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social, en la medida en que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado sus "huellas" en el discurso (y también una dimensión presente en toda materia significativa cuyo sentido está determinado socialmente).(34) Confirmamos así, que los sujetos son productores incesantes de discursos y que los construyen desde las características de su proceso de socialización.

2.1 EL DISCURSO COMO PROCESO

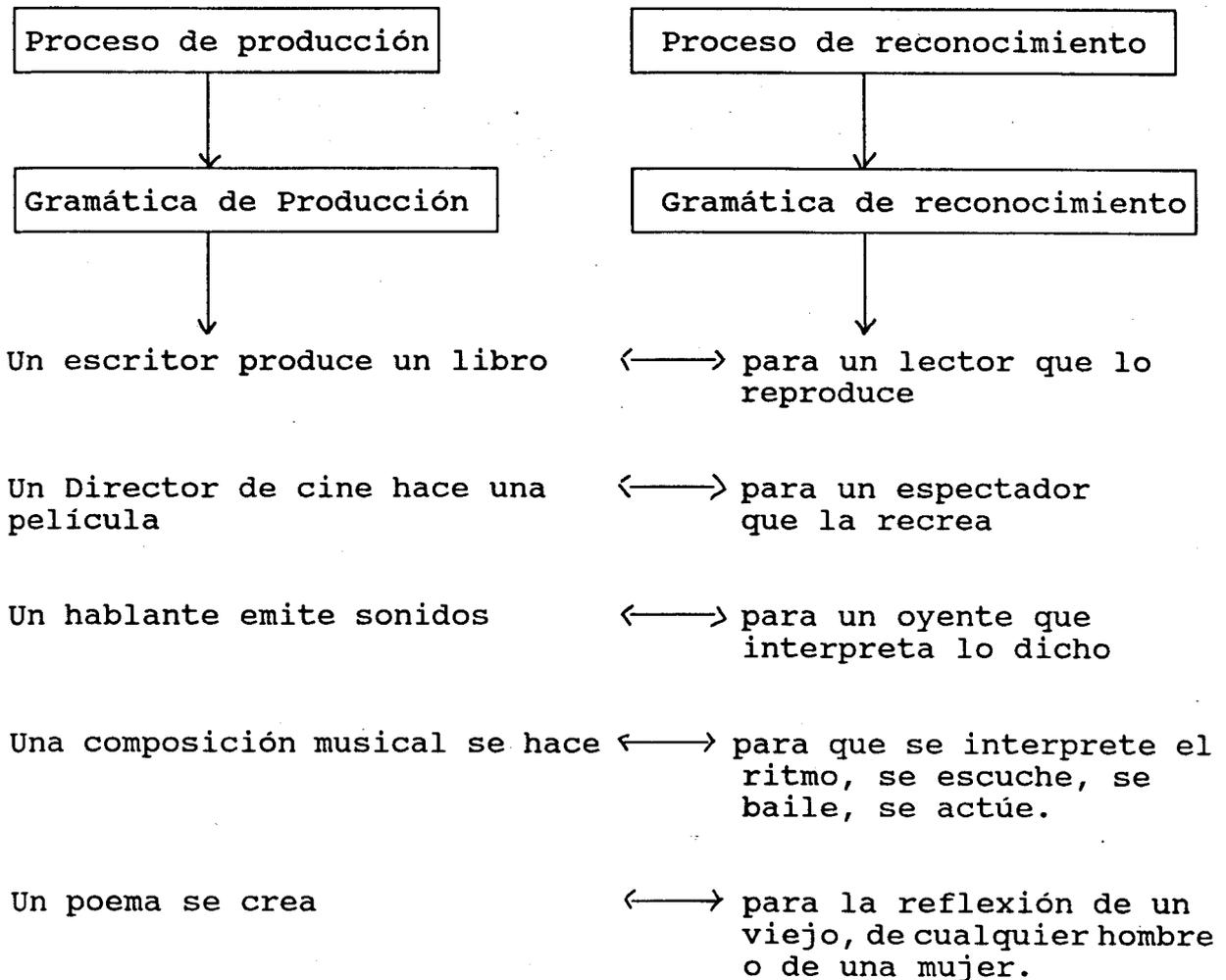
El discurso se desprende de una práctica del "decir algo". Desde ese momento, se puede comprender que el discurso no funciona de manera unidireccional sino que interactúa. El discurso es hecho por alguien quien interactúa con un sujeto u objeto imaginario, que no existe, pero que lo construye con el afán de expresar, mostrar y estructurar un discurso. Es el caso de la realidad que al representarla ya se está haciendo un discurso de ella.

Hasta aquí, podemos inferir que un discurso lo hace alguien para alguien. Es decir, alguien lo produce y otro lo reproduce. Umberto Eco en "Lector in Fábula" postula que un autor supone y prevé competencias de un lector para que este coopere en la actualización textual de la manera prevista por él aunque este último no exista. Al respecto, creemos que esta postura es predecible pero nada precisa. Inicialmente el autor puede tener supuestos y predicciones sobre cómo interpretará el espectador un discurso, pero es aventurado calcular los niveles de pensamiento y conocimiento que el espectador evoque en su interacción.

Eliseo Verón, cuando se refiere al discurso como un sistema productivo afirma que éste está constituido por una articulación entre la *producción - circulación y consumo*. Luego dice "Una teoría de la producción social de los discursos no puede reducirse a la constitución de modelos concernientes a las reglas de generación del discurso, no puede limitarse a un estudio de la producción".(35)

Considera que además de la generación o producción de los discursos, estos son reproducidos o interpretados. En este sentido, alude, al consumo del discurso. Posteriormente toma prestada una fórmula de la lingüística para decir que el funcionamiento de todo discurso depende no de una sino de dos tipos de "gramáticas" : de producción y de reconocimiento. Estos dos tipos de gramáticas jamás llegarán a ser idénticas.

Para explicarlo retomamos categorías a las que se refiere Eliseo Verón cuando habla de los dos procesos que se desarrollan en el discurso. Estas categorías claro está, son válidas para cualquier práctica discursiva como lo explicamos a continuación:



En todos los casos nos referimos a discursos que son producidos para alguien. Identificamos así los dos tipos de gramáticas a los que se refiere Verón : las gramáticas de producción y las gramáticas de reconocimiento.

Estas apreciaciones nos permiten entender que el discurso es un proceso en donde interactúan un destinador y un destinatario.

Ahora, para entender cómo se construye el proceso de producción, se tiene que relacionar éste con sus condiciones de producción.

" No se puede describir el proceso de producción de un discurso o de un tipo de discurso, sino en relación con un conjunto de hipótesis acerca de los elementos extra-textuales".(36) Esto mismo sucede cuando estudiamos el proceso de la recepción en donde están presentes las condiciones de reconocimiento. Es decir, elementos que están fuera del texto pero que contribuyen a crear "efectos de sentido".

Estas condiciones se refieren básicamente a las mediaciones sociales o situaciones que contribuyen a que el discurso producido (sea una película, un poema, un libro o una canción), sea de una manera específica.

El "Proceso de producción" según Verón no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas. Es esencial subrayar que este principio nos da un criterio que permite determinar, en el universo de lo extra - textual, qué es lo que puede ser considerado como formando parte de las condiciones de producción de un discurso: un fenómeno extra - textual merece el nombre de condición de producción sí y solo si, ha dejado sus huellas en el discurso en cuestión. Agreguemos de inmediato que la noción de extra - textual debe ser siempre definida en relación con un conjunto textual dado, sometido al análisis: esta observación es importante en la medida en que una buena parte de las condiciones de producción de un conjunto textual dado consiste en otros textos, ya producidos. En otras palabras: una parte de lo extra - textual que se vuelve pertinente para el análisis discursivo de un conjunto textual dado, también es textual".(37)

Cuando hablamos de cine por ejemplo, estamos refiriéndonos a una práctica comunicativa dentro de la cual se expresan discursos de producción y de reproducción.

El discurso de producción en este caso, sería la película que se proyecta en la cual ha participado un equipo de trabajo. Entre ellos, un director, un productor y un guionista.

Estos sujetos en cierta medida van a dirigir el discurso en proceso de producción en tanto que eligen fragmentos de la realidad y las recrean para expresar y decir algo al público. Las condiciones que están a su alrededor, sus ideas, su visión, o el contexto sociocultural de ellos, dejarán huellas en el discurso y conformarán las condiciones de producción que contribuyen a crear el discurso.

Suponemos que terminada la filmación, el discurso se independiza de sus realizadores y va a dirigirse a grupos heterogéneos de personas quienes al interactuar y confrontarse con la película, van a elaborar múltiples interpretaciones. En este segundo momento se reproduce lo dicho, lo expresado, lo presentado y se reformula indistintamente el discurso de la película según las competencias de los espectadores.

Identificamos así, un proceso de producción y un proceso de reconocimiento los cuales solo se van a vincular a través de la *circulación*. Este concepto Verón lo explica de la siguiente manera:

El concepto de circulación designa precisamente el proceso a través del cual el sistema de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de recepción es, a su vez, producido socialmente. "Circulación" es pues el nombre del conjunto de mecanismos que forman parte del sistema productivo, que definen las relaciones entre "gramática" de producción y "gramática" de reconocimiento, para un discurso o un tipo de discurso dado.(38)

2.2 SENTIDO Y DISCURSO

Los sujetos construyen o producen sentido frente a un texto. Lo interpretan, lo juzgan, lo califican y le dan un significado.

Aparentemente los textos presentan condiciones para ser interpretados de manera homogénea, pero los efectos de sentido son múltiples porque los sujetos que reproducen los textos lo hacen desde sus competencias u otras condiciones de reconocimiento. Tenemos así, una dificultad para adentrarnos a la especificidad de la producción del sentido.

Una forma de adentrarse y abordar cómo se produce el sentido, es acercándose a los discursos para analizarlos.

Sabemos que las teorías del discurso que hasta ahora se han realizado no agotan todas las expectativas sobre este tema. Al respecto, consideramos pertinente citar a Verón, estudioso de las teorías de la discursividad quien formula que: "El análisis discursivo de un conjunto textual dado, debería permitir, por un lado, la descripción de un campo de efectos de sentido, campo determinado por las operaciones discursivas que operan en el material textual (las que definen el proceso de producción). La teoría del sistema de producción de los discursos sociales debería permitir por lo tanto entender el **conjunto de variaciones** del efecto de sentido, en el nivel de la recepción, para un tipo de discurso dado. Por otra parte, las condiciones de constitución de este campo de efectos de sentido varía precisamente según la naturaleza de la circulación; en otras palabras, según el tipo de intercambio significativo de que se trata. Aún estamos muy lejos, por supuesto, de poseer una teoría semejante: apenas comenzamos a disponer de los medios necesarios para descifrar operaciones discursivas.(39)

En esta perspectiva, a continuación intentaremos explicar cómo el cine se constituye como discurso.

2.3 CINE Y DISCURSO

Cada medio en particular tiene su propio campo de composición organizacional y discursiva que mostrar, su propia gramática, sus propias reglas de selección y de combinación de elementos, de imágenes.

Nosotros entendemos la práctica comunicativa del cine como un proceso social que se constituye a través de dos discursos; el de producción y el de reconocimiento, los cuales van a generar efectos de sentido diferentes.

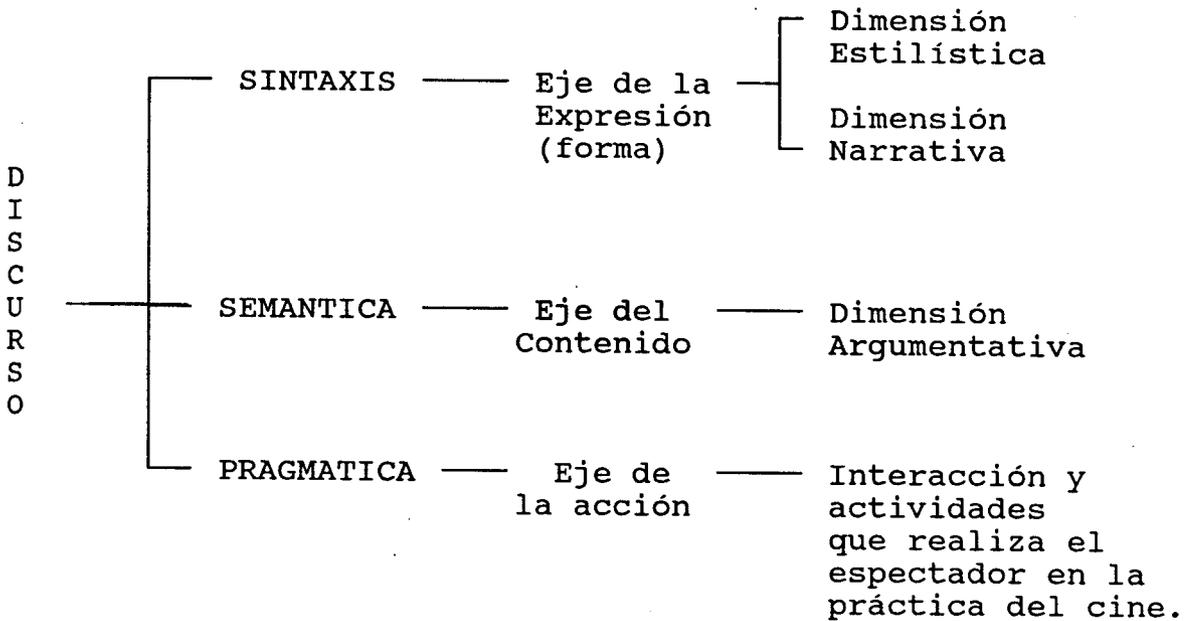
Para explicar estos supuestos, tendríamos que identificar dos clases de discurso: el que postula la película y el que hacen los espectadores al ver la película.

Anteriormente mencionábamos que para que un discurso sea tal se tendría que hacer referencia lingüísticamente hablando a:

- * **La sintaxis.**
- * **La semántica y**
- * **La pragmática.**

"Mientras la sintaxis organiza la forma y la semántica el significado de los textos, la pragmática analiza y relaciona las funciones que se desarrollan en todo el proceso discursivo" (formas y significados).(40)

2.4 EL DISCURSO DE LA PELICULA



2.4.1 La sintaxis

Como toda forma discursiva, una película tiene elementos que pueden ser nombrados en forma figurada como gramática, es decir una serie de reglas de selección y combinación de elementos que arman su textualidad discursiva. En el lenguaje de de latelevisión y del cine se les llama a estos elementos escenas,secuencias, tomas, encuadres, líneas de acción, planos, ejes de composición, campos, etc.(41)

La sintaxis en el discurso fílmico se organiza básicamente desde el eje de la expresión.

Eje de la expresión:

En el eje de la expresión el cual se construye como **forma** identificamos dos dimensiones:

- La Dimensión Estilística (forma material - lenguaje del medio) y
- La Dimensión Narrativa. (forma narrativa de la historia o relato).

La dimensión estilística está conformada por imágenes y sonidos y la dimensión narrativa está estructurada por la forma de narración.

Dimensión estilística:

Esta dimensión da cuenta del lenguaje del medio, permite una aproximación particular de la manera de relatar en el cine, del cómo las imágenes hablan, dicen ciertas cosas, puestas en ciertas secuencias y ordenadas en cierta composición plástica. (42)

Roland Barthes decía que la eficacia de un mensaje (su capacidad de atraer, convencer, de maravillarse, de seducir, de divertir...) se juega en los detalles. Son esos los que "visten" a un personaje, a una situación o a una acción.

La selección de los encuadres, la construcción de los movimientos de cámara, la combinación de tomas o secuencias, constituyen el espacio del estilo. En el caso del discurso fílmico es de vital importancia la forma de organizar los diversos elementos como la selección de encuadres, la combinación de tomas o secuencias los cuales van a dar múltiples efectos de sentido tomando como punto de partida los procesos de percepción visual.

Los recursos expresivos que a continuación anotamos, están destinados a enfatizar, a disimular, a reiterar, a crear suspenso, a generalizar, a embellecer o a exagerar la temática que una película presente.

I Elementos Expresivos en Imágenes:

- Iluminación
- Movimientos de Cámara
- Angulaciones
- Planos (PG,PE,PM,PA,PP,CU)
- Ambientación
- Composición de encuadres.
- Composición de colores.
- Efectos (disolvencias, fundidos, encadenados, sobreimpresiones)
- Calidad de imagen.
- Impresión.
- Forma de Montaje (es la base del texto producido).

II Elementos expresivos en sonidos:

- Músicalización
- Palabras
- Diálogos
- Ruidos
- Efectos.
- Mezcla de Sonidos.

Dimensión Narrativa: (Forma en la narración)

La dimensión narrativa da cuenta de las relaciones e interacciones entre un sujeto y un objeto alrededor de múltiples situaciones. De esta manera, manifiesta la transformación de algo o alguien. En la narración de esta sucesión de estados se va entretejiendo una historia en donde aparecen más personajes, más acciones, más objetos relaciones y situaciones.

"La historia es entonces una cadena de situaciones e interacciones, tiene un principio bien marcado, un desarrollo y un desenlace. En todo este acontecer aparecen y desaparecen objetos, uno de ellos es el centro de la acción dramática y narrativa.

La secuencia narrativa implica cambios, existen eslabones narrativos, partes del todo, etapas de la acción, puntos intermedios entre el principio y el final".(43)

Los componentes de esta dimensión son básicamente: Sujetos y objetos el realizador quiere expresar a través de la narración, organizados en conjunto con la Dimensión Estilística. Aclaremos en este punto, que la historia es contada de "determinada manera". En esta línea es que consideramos a esta dimensión como parte de la sintaxis del proceso de producción de la película en la medida que de una "forma" determinada se hace la narración.

A continuación mencionamos algunas características que explican por qué la dimensión narrativa se constituye como "forma":

- 1) Desde que se plantea una estructura narrativa se decide dar tiempos y espacios específicos a las secuencias o escenas. La magnitud que se les otorgue, determinarán los efectos de sentido.
- 2) En la producción del discurso (fílmico en este caso), se da más o menos presencia a los personajes de acuerdo a la dinámica o intención del relato.
- 3) Se puede decidir la creación y recreación de personajes ficticios o reales y cómo representarlos. Estas decisiones también estarán poniendo marcas sobre lo que se quiere decir.

- 4) Se construye la presencia de los roles femeninos y masculinos de una manera para que sean interpretados.
- 5) Se organizan lógicas para presentar las historias paralelas y las historias particulares. Así también, se ordena en el montaje otra lógica que además de esbozar cierta continuidad, está pensada para dar los efectos de sentido a través de los cortes y de los ritmos. Se fragmentan los relatos para facilitar la lectura, se organiza la duración, se incluyen aspectos de lo que sucede en la realidad.

Hasta aquí hemos dicho: "Se ordena, se organiza, se constituye, se decide..." Estos términos aluden a reglas a las que el discurso se tiene que ceñir.

Todos estos elementos de la Dimensión Narrativa, se agrupan e interactúan con los elementos significantes de la Dimensión Estilística, de acuerdo a una gramática.

Aludimos así a una sintaxis de la producción del discurso fílmico la cual obedece al igual que otros medios, a sus reglas de selección y combinación para expresar diversos efectos de sentido.

Hay secuencias en donde dicen más las imágenes que las palabras. Así también, hay todo un planteamiento de las tomas, de los ángulos y encuadres que dicen algo, que hablan y que sugieren significados que los ubicaríamos conjuntamente con la Dimensión Argumentativa o del eje del Contenido.

La sintaxis del cine entonces, a través de los elementos que hemos señalado, constituye "la forma" global de la narración (estilística y narrativamente).

2.4.2 La semántica

Esta dimensión es entendida como un proceso de organización del sentido.

La semántica en el discurso se manifiesta desde el eje del contenido.

Eje del contenido:

Este eje incluye la Dimensión Argumentativa la cual manifiesta básicamente los significados del tema del relato o de la historia que se da a conocer para que se manifieste la estructura semántica.

Consideramos entonces, que a través de diversas combinaciones y relaciones los elementos antes descritos estructuran significados en relación al discurso expuesto.

Esta dimensión hace referencia a todo el sistema de valores, ideas y conceptos.

"Intenta organizar los decires del texto en un esquema de relaciones valorativas, busca explicitar la ideología que está en el texto, la que da forma al texto en última instancia".(44)

Esta dimensión está presente e interactúa con los niveles narrativos y estilísticos.

La Dimensión Estilística por ejemplo, rasga a la Dimensión Argumentativa porque se habla a través de la imágenes y sonidos. Así, un silencio habla, un ruido sugiere premoniciones, un movimiento de cámara puede destacar el peligro con que se producen los enfrentamientos armados en una lucha; la composición de una escena marca la disposición de los personajes, sus posturas o sus alianzas o sus rangos y autoridades.

De esta manera, se organizan efectos de sentido y significados que se agrupan en lo que aquí vamos a nombrar: "Semántica".

2.4.3 La pragmática

Sabemos que el discurso de producción o de "la emisión" no se presenta "aisladamente". "Las emisiones se usan en contexto de comunicación e interacción sociales, y tienen, por consiguiente funciones específicas en tales contextos".(45)

En este sentido, entendemos que el cine como una práctica social se desarrolla en un contexto comunicativo en donde la pragmática está dada por la actividad social que los sujetos manifiestan al interactuar con la película o con la gente que asiste a la sala de cine. Estas interacciones y relaciones van a crear el contexto pragmático.

2.5 EL DISCURSO DE LOS ESPECTADORES

Este tipo de discursos también se estructuran a partir de una sintaxis, una semántica y una pragmática. La sintaxis se expresa en el ordenamiento que hacen los sujetos al manifestar sus ideas, pensamientos o conocimientos, referidos a una película.

El contenido de esas expresiones e interpretaciones formaran parte del nivel semántico el cual constituido por el sentido que los sujetos construyeron al ver la película. Entendemos que los diversos efectos de sentidos que se realizan, se producen y reproducen constantemente porque los signos se combinan, se enlazan, se oponen, según sean los discursos, las situaciones o las materias significantes que motivan al espectador y según el proceso cultural que rodea a éste.

En esta situación, el espectador integra muchas actividades; se ríe, piensa, reflexiona, besa a su novia, se come un rico chocolate, se asusta y luego se va.

Estas actividades las entendemos dentro del nivel pragmático que el espectador desarrolla en esta práctica.

Más adelante explicamos y analizamos un discurso de un grupo de espectadores quienes plasmaron sintácticamente su pensamiento en relación a la brujería y la religión. Posteriormente tomamos esa información para desentrañar su sentido y relacionarla con las prácticas y sabiduría de los espectadores.

En este apartado sólo consideramos imprescindible hacer referencia a lo que entendemos por discurso y a describir el discurso de producción con el que se enfrentan los espectadores.

3. REPRESENTACION DE LA REALIDAD EN EL CINE

"El espectador adopta, ante los juegos de los ilusionistas, la actitud del perfecto incrédulo, pero exige que "la ilusión" sea perfecta".

Octave Mannoni

El ver una película, muy sencillo en apariencia, nos muestra desde que comenzamos a interpretarla una imbricación compleja entre lo real, lo imaginario y lo simbólico.

Hay distancia entre nuestro ordenamiento de la realidad y la realidad. La realidad no aparece lista para ser conocida. La construimos en base a dos procesos:

- De socialización y
- De experiencia (producción personal).

Esto mismo sucede en el cine, sólo que la realidad cinematográfica es otra. Se puede uno referir a la realidad social dentro de la realidad cinematográfica pero lo que el espectador ve, oye y siente es la representación de un fragmento de lo real que un realizador ha construido (la película), es decir, la realidad cinematográfica que no es la realidad.

Esta realidad cinematográfica se presenta a través de múltiples signos y un extenso proceso de significación el cual será reformulado, recreado o deformado por el espectador.

"El mundo del cine está sumamente próximo a la vida. La ilusión de realidad, es una propiedad inherente al cine. Pero ese mundo posee una extraña propiedad: presenta siempre no toda la realidad, sino sólo un trozo de ella, recortado de acuerdo al formato de la pantalla. El mundo objetivo resulta dividido entonces en dos esferas: una visible y otra invisible, y desde el momento en que la cámara enfoca algo, inmediatamente surge la cuestión de saber no sólo qué está viendo, sino también qué no existe para ella". (46) Estas apreciaciones describen la relación del espectador con la película y del espectador con la realidad, porque la forma de representación que se haga de la realidad, dirá algo de la sociedad y la fuerza emotiva que pueda provocar se relacionará con la veracidad o falsedad que se presenta porque la manera en que la película representa a la realidad va a contribuir hacia formas de interpretación que el espectador realice.

Sabemos entonces que el mundo social que se muestra no es el mundo real, es otro mundo y el mismo; es el mundo representado o imitado, que aporta elementos tan reales como los del mundo real, porque tanto el mundo por fuera como el de dentro adquiere sentido en el mundo imaginario. Esta adquisición de sentido va a conformarse de acuerdo al cúmulo de experiencias y formas de contacto con la realidad.

Así, se va a recurrir a experiencias anteriores que tengan alguna relación con lo que la película les hace evocar, para construir, confirmar o cuestionar procesos de significación que van a contribuir a formar el proceso de representación a partir de símbolos, imágenes y lenguaje que se muestran.

"Solo cuando se comprende el lenguaje del cine se ve que no se trata de una copia servil, mecánica de la realidad, sino de una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conocimientos, proceso a veces drámático de la realidad.(47)

Para comprender de mejor manera este proceso sobre la representación de la realidad en un discurso audiovisual como el cine, recurriremos a otra herramienta conceptual: La Significación.

3.1 LA SIGNIFICACIÓN EN EL CINE

Todo lo que el espectador observa durante la proyección de una película, tiene una significación:

La significación en el cine aparece a través de un conjunto de elementos audiovisuales portadores de sentido como imágenes, sonidos y textos donde se combinan angulaciones, encuadres, enfoques, efectos, tonos, volúmenes, frases, actuación, musicalización, iluminación, etc, elementos que van a vehicular el sentido de lo que se quiere decir o expresar. Encontramos entonces, multiplicidad de signos, símbolos y significados que el espectador vinculará con la realidad porque a final de cuentas, lo que la película presenta son elementos del mundo real recreados o deformados.

Esta vinculación se realizará a través del "imaginario" de los espectadores, si entendemos al imaginario como la representación o la abstracción que éstos hacen de la realidad reaccionando de diversos modos.

Para extender la noción sobre la significación, señalaremos algunas definiciones sobre categorías que conforman a este proceso. Nos referimos a los signos, los significados y al sentido.

Realmente es difícil delimitar las fronteras entre uno y otro concepto porque más que diferenciarse, se relacionan entre ellos. Sin embargo, consideramos importante acercarnos brevemente a la especificidad de cada una de las categorías en tanto que nos pueden permitir comprender cómo construimos la realidad cinematográfica y la realidad social.

3.2 EL SIGNO

Cuando una cosa es transformada en una imagen cualquiera (pictórica, gráfica, cinematográfica), se convierte en un signo, que para percibirlo, el espectador debe confrontar la imagen visual con el fenómeno u objeto que le corresponde en la realidad.

El signo generalmente se ha definido como todo objeto perceptible que de alguna manera remite a otro objeto. " Es un poderoso instrumento al servicio del hombre porque permite maniobrar con los objetos sin tocarlos, ya que las cosas significadas no están en los signos; los signos se componen de significantes y significados exclusivamente. Los significados, por su parte, son representaciones mentales de las cosas y nunca las cosas mismas.(48)

En el caso del cine, podemos percibir la presencia de signos lingüísticos o musicales, los cuales simultáneamente se relacionan con los signos de la imagen.

La imagen en tanto representación de objetos y fenómenos reales, exige de la actividad de un sujeto que se aproxime a ellos para interpretarlos, codificándolos mediante el sistema de signos, propios del lenguaje audiovisual y otorgándoles así uno o varios significados.

En una película varios signos se acoplan en una sola imagen y pueden evocar un solo significado o varios. En "Los Motivos de Luz" la /pobreza/ es un significado que puede ser sugerido por diversos signos como el vestuario, la vivienda y los rostros.

Sobre esto, Yuri Lotman señala que los signos no existen como fenómenos aislados, sino dentro de sistemas organizados (...). Esto supone que en los discursos audiovisuales sobretodo, un conjunto de signos nos puede hacer evocar una sola idea.(49)

Para Saussure el SIGNIFICADO es el término correlativo del SIGNIFICANTE en la formación del SIGNO y su contenido es el concepto o representación mental del objeto o entidad de que se trate.(50)

El significado de la imagen de una "bruja" o de la palabra bruja, no es la "bruja" sino la REPRESENTACION conceptual de lo que es una bruja para nuestra cultura.

"A un significante corresponde uno ó más significados. Todo signo se construye con estos dos correlatos. De tal modo que no hay significante si no lo es de un significado, y no hay significado que no lo sea de un significante. El signo es el resultado de esta asociación relativamente estable ya que puede variar con la evolución histórica de los códigos y con el trabajo discursivo que se produce en la sociedad. La función del SIGNO entonces, es la de significar. Entre los rasgos sémicos de "significar" podemos destacar los de /señalar/, /aludir/,/estar en

lugar de /,/manifestar/,/dar a conocer/. En tal sentido el significado de un signo no puede reducirse al concepto saussuriano, a la mera representación abstracta de los rasgos esenciales de las cosas, sino que incluye elementos afectivos e imaginativos tan importantes como los conceptuales. Un significado es una unidad cultural compleja en la que se entremezclen elementos conceptuales, afectivos e imaginativos de la más variada extracción vital".(51)

Esto lo podemos distinguir claramente en el cine donde las imágenes logran expresar una carga afectiva o dramática impresionante que no necesariamente se reducen a la evocación de un objeto o situación real. Los códigos audiovisuales trabajan más lo afectivo y lo imaginativo que lo conceptual; por eso muchas veces se dice "una imagen dice más que mil palabras".

En "Goitia", película mexicana dirigida por Diego López, se hace un recorrido de la vida del pintor en donde muestran sus angustias, su desesperación, sus secretos y su búsqueda de la expresión indígena en sus pinturas; a través de la imagen.

No utilizan audio en la mayor parte de la película apareciendo el signo icónico como el elemento privilegiado para hacer la narración.

3.3 LA SIGNIFICACIÓN

La significación es el proceso por el que el SIGNO alude a la realidad sin alterarla.(52)

El SIGNO es el que va a mostrar su capacidad de aludir, nombrar y señalar objetos reales o imaginarios para significarlos y constituir luego un proceso "enciclopédico" mayor. La significación. Este proceso va a ser interiorizado por los sujetos de acuerdo a su entorno social. La significación entonces, constituye el proceso complejo por el que los signos utilizados crean el universo representado.(53)

3.4 LOS SIGNIFICADOS

Los significados son construcciones mentales de las cosas. Esto no quiere decir que sean elaboraciones caprichosas que dependan del humor de cada individuo, sino que se constituyen en el seno de la vida social.

Eco, define el significado como una unidad cultural socialmente contruída, cuya objetividad tiene validez para todo sujeto perteneciente a una sociedad.

"En toda cultura una "unidad" es, simplemente algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación; una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea".(54)

Cada sociedad selecciona determinados rasgos pertinentes para construir el significado de un objeto, no siempre coincidentes con los que selecciona otra sociedad. De esta manera, cada grupo construye su propia "visión" del mundo y actúan hacia los objetos orientados por los significados que estos tengan para ellos.

"La vida social no se desarrolla basándose en las cosas sino en las unidades culturales".(55)

En el caso de "La Mosca" de David Cronenberg, la película presenta una metamorfosis monstruosa del cuerpo humano en vías de convertirse en mosca. Los significados que se le atribuyen a esta narración, son básicamente sentimientos de asco, pena y horror. Por qué? Porque culturalmente rechazamos la posibilidad de que

un hombre se convierta en mosca. Además la mosca en nuestra cultura es un insecto indeseable, asqueroso.

Entre una de las características del significado señalaremos su carácter dinámico el cual se expresa por las modificaciones continuas que suceden en la interacción de los actores sociales.

Esta característica también se explica si aludimos al carácter dinámico de la cultura. La cultura no es estática, está en constante movimiento. De esta manera, podemos decir que los significados no permanecen estáticos, sino que de acuerdo a las nuevas situaciones, pueden variar.

Por esta razón, se afirma que la manera en que se construyen los significados es diversa; sin embargo se coincide en que se definen y redefinen por constantes experiencias y formas de contacto con objetos, situaciones, personas y relaciones. El cine al cuestionar la realidad y criticarla hace que los espectadores reformulen o refuercen sus significados respecto a un tema tratado.

Al respecto, Desiderio Blanco destaca que el proceso de construcción de significados, parte de la sensación, como proceso de captación de estímulos. Sin los estímulos procedentes del mundo material no sería posible la construcción de los significados, o de ser posible, nos moveríamos en el terreno de la pura imaginación. Si los significados son unidades objetivas, se debe precisamente a que responden a estímulos que provienen de los objetos. Sin embargo, el proceso no es tan simple: de los datos recibidos por los sentidos, el cerebro selecciona, de acuerdo con un programa elaborado por la experiencia social del grupo, los rasgos pertinentes para la formación del significado.(56)

Podemos referirnos aquí, a nuestro espectador de "Los Motivos de Luz" el cual al ver la película evocará a sus conocimientos referidos a su contexto social particular y en base a sus significados la interpretará de una forma y no de otra.

3.5 EL SENTIDO

El sentido tiene un carácter multiforme . El mismo Greimas lo postula como indefinible.

Para entenderlo podríamos referirnos a lo que explicamos antes. Hemos dicho que el signo es un objeto perceptible que remite a otro objeto y que está conformado por un significante y un significado. El significante funciona como un referente y el significado va a representar conceptualmente a algún objeto real. Entonces el proceso de significación consistirá en nombrar y crear el universo representado de la realidad; a partir de convenciones sociales que van a formar parte de la cultura del grupo.

En este proceso está presente el SENTIDO el cual articula de formas diversas lo que en el proceso de significación se ha nombrado. Es decir que no va a conformarse únicamente de las convenciones sociales, sino que se va a respaldar en la ideología y el contexto del grupo y del uso que el destinador o el destinatario le otorgue.

"Las cosas tienen sentido o no tienen sentido de acuerdo con determinados cánones no siempre explícitos; las palabras tienen o no tienen sentido en relación con normas establecidas por diferentes gramáticas y con la situación en que son proferidas; las diversas expresiones del hombre, es decir, la cultura toda, tienen sentido o carecen de él de conformidad con ciertas exigencias que estipula la sociedad en los diferentes niveles de organización y operación.(57)

"Tener sentido entonces, no es otra cosa que la posibilidad de entender el mundo, de manejarlo y de controlarlo, orientando los fenómenos que en él se producen

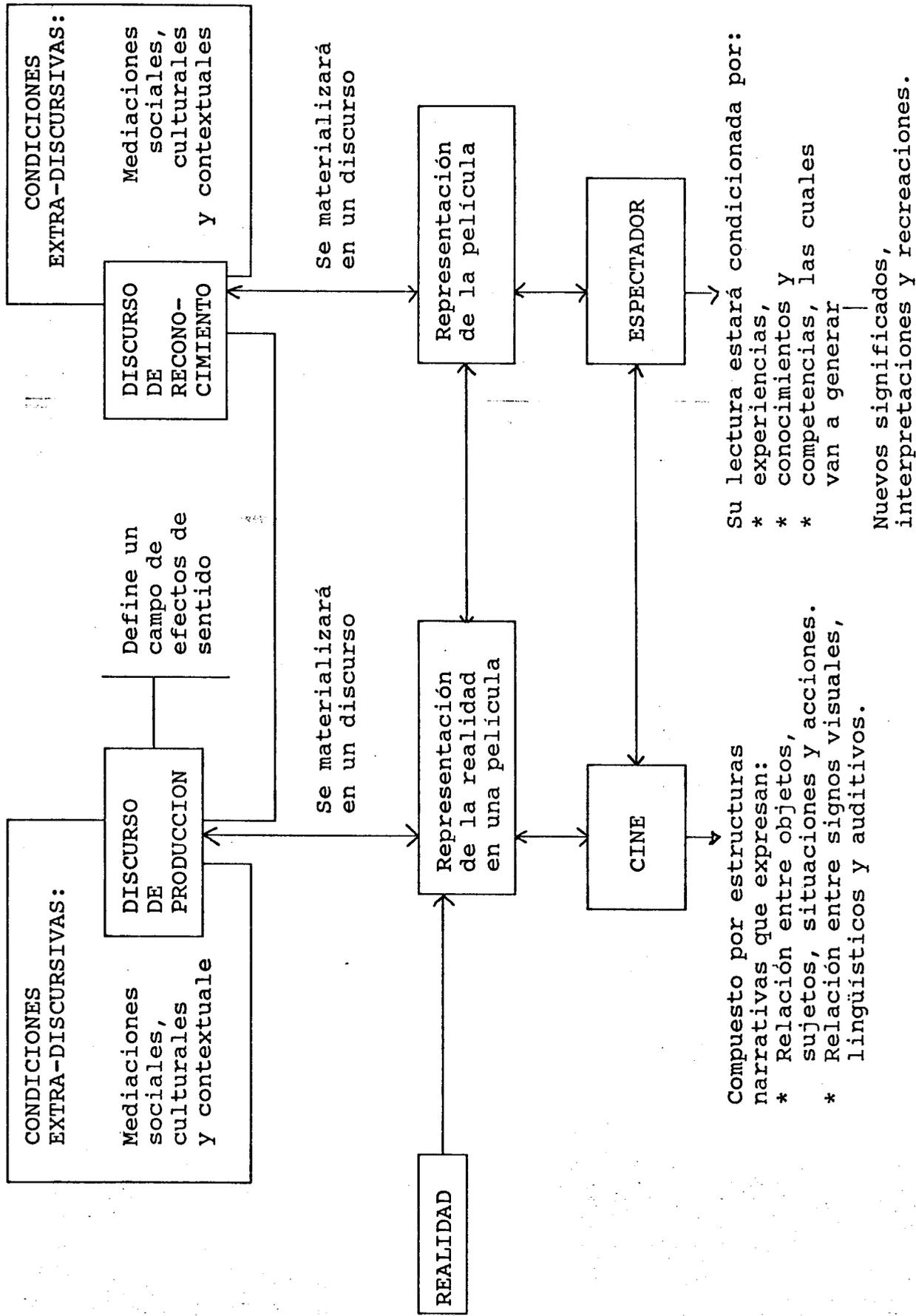
a fines determinados por el hombre. Tener o no tener sentido es un fenómeno exclusivamente humano, ya que solamente el hombre puede establecer fines y metas y ordenar las cosas hacia su consecución".(58)

El sentido entonces, forma parte de la formación ideológica en la que se produce.

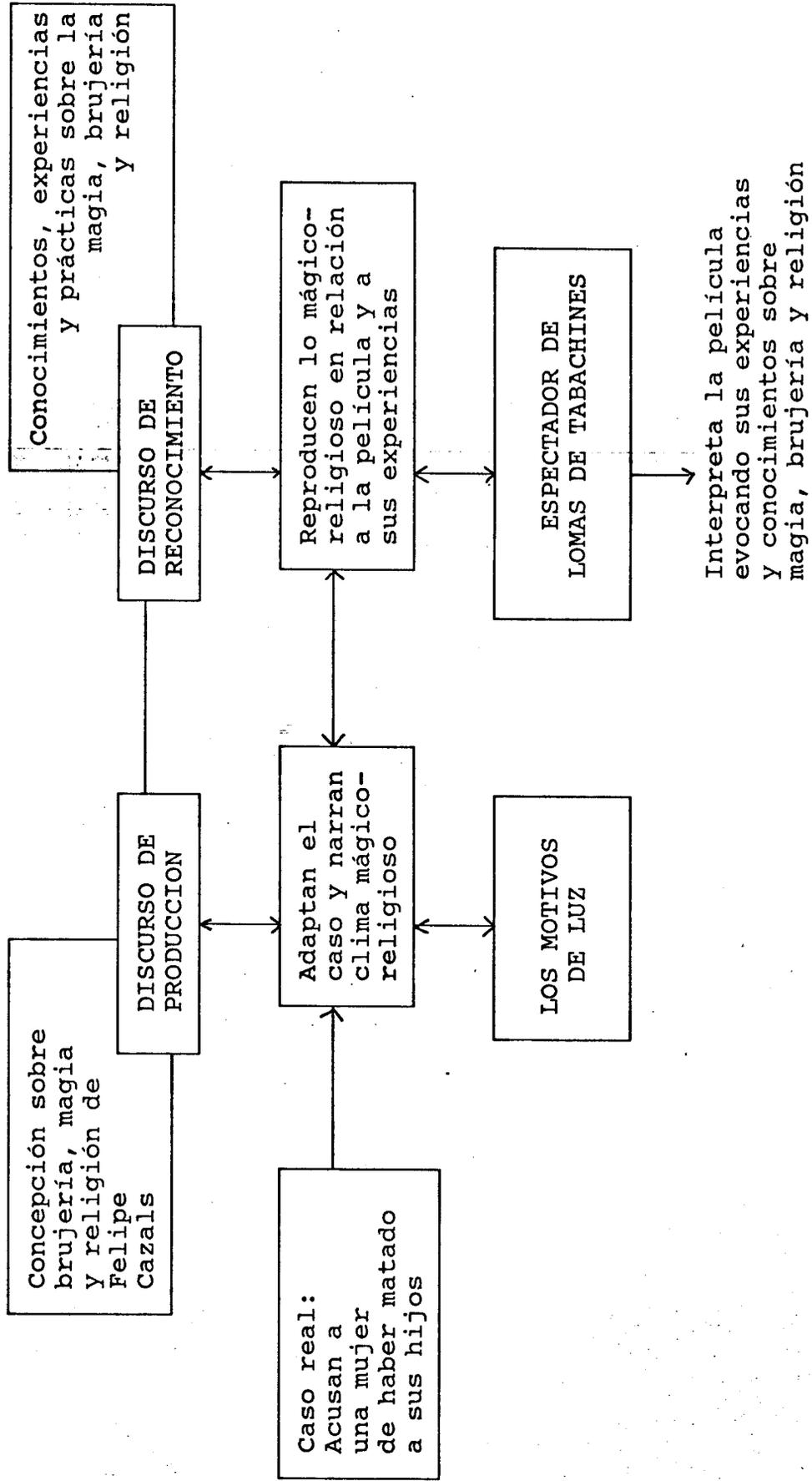
Cada grupo humano, cada cultura plantea las suyas; de ahí que los fenómenos adquieren diverso sentido según la sociedad en la que se produzca y el momento histórico en el que tengan lugar. El sentido es un hecho histórico y social por su misma esencia. Hechos y objetos que tienen sentido para unas sociedades no la tienen para otras; expresiones que tienen sentido para unos grupos no lo tienen para otros; códigos que producen sentido en una cultura no lo producen en otras y así sucesivamente.(59)

Consideramos que las herramientas conceptuales que hasta el momento hemos desarrollado en este marco teórico, nos permitirán tener una nueva visión sobre las prácticas comunicativas en donde interactúan productos audiovisuales y para integrar gráficamente estos conceptos, a continuación presentamos dos mapas que guían toda la investigación.

MAPA 1: EL PROCESO DE PRODUCCION Y DE RECONOCIMIENTO EN EL CINE



MAPA 2: EL PROCESO DE PRODUCCION Y RECONOCIMIENTO EN RELACION A LOS SIGNIFICADOS MAGICO-RELIGIOSOS DE UNA PELICULA



CAPITULO III

NIVELES METODOLOGICOS

La metodología de trabajo se articulará de acuerdo al valor explicativo que esta pueda dar del proceso de producción de significados desde la recepción a partir de un discurso audiovisual.

A continuación exponemos los aspectos operativos que tomamos en cuenta para realizar la investigación:

1. ELECCIÓN DE LA PELÍCULA Y DEL PÚBLICO
2. LA PELICULA COMO REFERENTE DE LA LECTURA DE LOS ESPECTADORES
 - 2.1 Sinopsis de la historia general
 - 2.2 Sinopsis de las historias paralelas
 - 2.3 Sucesos que predominan
 - 2.4 Contexto de la película en tiempo y espacio
 - 2.5 Descripción de las secuencias sobre aspectos mágico - religiosos
3. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL TRABAJO DE CAMPO
 - 3.1 La observación.
 - 3.2 El contacto y la interacción con los sujetos.
 - 3.3 El diálogo antes y después de de sisionar la película.

4. TECNICAS DE TRABAJO

4.1 Prueba piloto.

4.2 Experiencia final.

4.2.1 Público que asistió a ver la película.

4.2.2 Espacio físico donde se visionó la película.

4.2.3 Observación de la experiencia.

1. ELECCIÓN DE LA PELÍCULA Y DEL PÚBLICO

LA PELÍCULA:

Pensamos en una película mexicana que desarrollara una problemática social vigente y que cuestionara situaciones, roles y acciones de la vida real donde se puedan expresar aspectos de reconocimiento que fueran útiles para nuestros objetivos. Una posibilidad convincente fue "Los Motivos de Luz", película realizada en 1985 y dirigida por Felipe Cazals.

La película desarrolla un drama cotidiano donde convergen problemas que muchas veces son motivos que pueden conducir a tragedias inexplicables. Paralelamente, encontramos aspectos mágico-religiosos que constituyen un perfil significativo en el transcurso de la historia. Estos aspectos fueron los que tomamos en cuenta para explorar e introducirnos a la significación en nuestra investigación.

EL PÚBLICO:

Consideramos que la información a obtener para el análisis de la significación desde la recepción, sería el eje más importante en la investigación. Por este motivo,

pensamos que el grupo elegido debería tener características especiales, sobretodo en aspectos de reconocimiento. Por esto, iniciamos una labor de acercamiento con dirigentes de la colonia Lomas de Tabachines, para proponer en la junta de mejoras que tienen semanalmente, la proyección de la película como actividad anexa a sus ocupaciones.

Lomas de Tabachines es un asentamiento irregular del municipio de Zapopan, situado fuera del circuito periférico de Guadalajara. Pensamos en este sector porque la película se desarrolla en un asentamiento irregular, y algunas características de personajes, situaciones y problemas que acontecen, se presentan o pueden presentarse en colonias marginales como ésta.

A continuación exponemos fragmentos del contenido de LOS MOTIVOS DE LUZ y los aspectos mágico-religiosos que en ella aparecen.

2. LA PELÍCULA COMO REFERENTE DE LA LECTURA DE LOS ESPECTADORES

PELICULA: "LOS MOTIVOS DE LUZ" - 1985.

DIRECTOR: FELIPE CAZALS.

GUIONISTA: XAVIER ROBLES.

2.1 SINOPSIS DE LA HISTORIA GENERAL

La historia gira alrededor de una mujer que se le acusa de haber matado a sus cuatro hijos. Ella sufre bloqueos psicológicos que no le permiten recordar los sucesos de

manera organizada cuando la interrogan en diferentes momentos. Sin embargo, se declara inocente y afirma que fue Sebastián su pareja y la madre de éste, quienes los mataron.

La mujer se abstiene de contestar muchas preguntas por el desánimo físico y moral ocurrido.

Luego de varias preguntas, durante un primer interrogatorio, un abogado o psicólogo, declara que tiene mentalidad subnormal, lo cual va a contribuir a confirmar la acusación.

Frente a esto, dos mujeres (psicóloga y abogada), toman el caso y dicen que la van a ayudar.

A partir de esta nueva relación, Luz comienza a recordar vivencias y momentos anteriores mientras estuvo junto con su pareja, las relaciones que mantenía con la madre de él y posteriores sucesos en donde Sebastián ya estaba con otra mujer.

La psicóloga se interesa de manera especial en el seguimiento del caso. En estas circunstancias, se agudiza el proceso psicológico de Luz, que sufre alteraciones depresivas y mentales, las cuales desconciertan a la psicóloga pero a la vez le ayudan a comprender a la acusada.

La psicóloga luego de este acercamiento con Luz, decide va a investigar junto con la abogada, información que pueda servir en el proceso judicial. De esta manera, se entrevistan con Sebastián, la madre de Sebastián, la comadre y el dirigente de la colonia.

Cada actor da su propio punto de vista y opinión respecto al caso.

El desarrollo de la película muestra en forma progresiva la crisis que sufre la mujer y los acontecimientos que han contribuido a que la situación se agudice.

El final se queda abierto, luego de haber mostrado todos los elementos para que el juicio lo haga el espectador.

2.2 SINOPSIS DE HISTORIAS PARALELAS

LUZ EN EL PRESIDIO

Presentan a la acusada en acciones cotidianas de la cárcel. Desplazamiento en pasillos, detrás de barrotes, pensando desesperada en su cama, relación con otra presa y celadoras.

LUZ EN CUBICULO DE INTERROGATORIO (INT/CARCEL)

En sus pláticas con la abogada y la psicóloga, Luz hacía referencia a los problemas que había tenido con Sebastián y la madre de él. Afirmaba que Sebastián le pegaba y que la madre de él, le quería quitar al hijo mayor que tuvo con Sebastián.

Inicialmente, todas eran preguntas que Luz tardaba en contestar pero sin embargo hablaba del proceso. Luego la crisis psicológica de ella se agudizaba. En sus ratos de soledad y en los momentos de sesión con la psicóloga, comenzaba a desviar la dirección inicial de la historia. Contestaba con otras lógicas de pensamiento en donde mencionaba conceptos religiosos que a veces los coordinaba en conjunto con creencias y supersticiones, lo cual desconcertaba a la psicóloga porque al día siguiente Luz no recordaba afirmaciones que había realizado.

Al frente de su celda estaba una presa con su bebé. Al comienzo esta señora no le hace caso cuando Luz se la quedaba viendo.

En otro momento, cuando Luz llora al verla a ella y al niño, la señora hace un gesto amable y le enseña al niño.

Enseguida, Luz parece entrar en trance y comienza a gesticular queriendo decirle algo. (Se presume en este momento de la película que su gesticulación corresponde a la palabra : NAHUAL).

Al día siguiente, la psicóloga enterada del suceso, le pregunta qué le quiso decir a la presa de enfrente. Luz le dice que su niño, es un nahual, tiene el cuello de Israel (su hijo).

Al día siguiente niega haber hecho estas afirmaciones. En esta parte del argumento en donde Luz psicológicamente está alterada, comienza a expresar y mezclar su realidad con afirmaciones imaginarias, dándoles coherencia.

Es en este espacio donde Luz grita diciendo que quiere morir y acude a esas valoraciones para explicar su confusión de sus dos mundos. El mundo real y el mundo que no es aceptado por la sociedad desde sus lógicas.

LUZ EN LA COLONIA

Esta historia paralela, se muestra de manera regresiva desde los últimos sucesos que motivaron el conflicto final hasta el comienzo de la historia, cuando conoció a Sebastián en la Colonia.

Luz llega como madre soltera a un asentamiento irregular. El dirigente de la colonia le preguntat por su marido para que le ayude a desempacar. Luz le dice que es "sola". Luego le pregunta por el nombre de su hijo y le dice muy expresivamente que se llama Israel y menciona : "La tierra prometida", relacionando las acciones que en ese momento sucedían. El dirigente se asombra y remarca su asombro poniéndole nombre al asentamiento: "Bosques del Paraíso". Seguidamente conoce a Sebastián quien le ayuda a bajar sus cosas del camión y simpatizan. Posteriormente, establecen una relación de pareja que se ve interrumpida continuamente por el niño que no es hijo de él.

Con Sebastián tiene tres hijos: Sebastián chico, Roberto y una niña que no alcanzaron a ponerle nombre.

Paralelamente al nacimiento del segundo hijo, Sebastián tiene una hija con otra mujer. De esta manera, la nueva hija desplaza al otro niño según juicios de Luz.

Esta nueva relación es aceptada por la madre de Sebastián. La relación de Luz con la señora es negativa, teniendo esta última el total apoyo de su hijo. De esta manera, se acentúa la separación entre ellos.

Paralelamente, Luz va a enfrentar problemas de trabajo y una situación económica difícil, simultáneamente con su último embarazo.

En otro momento, la madre de Sebastián sale de la casa de Luz gritando y diciendo que Luz mató a sus hijos. Las señoras del lugar van a ver y buscar a la mujer acusada por la madre de Sebastián y la llevan a la comisaría.

La encarcelan y el proceso judicial comienza.

Posteriormente, cuando Luz está en la cárcel, las psicólogas se entrevistan con Sebastián, la madre de éste, la comadre y el dirigente de la colonia. La suegra la juzga como irresponsable y malcriada. Justificaba que su hijo la maltrata porque ella le decía bruja. Sebastián afirmaba que ella era alterada y que tuvo más hijos porque a veces iba cuando estaba ebrio.

La comadre la defendía y decía que era inocente. Era casi una santa, decía que se sabía muchas oraciones y tenía visiones santísimas. Ella criticaba al marido y a la suegra.

LUZ CON EL CURA (Cuando era niña)

Esta secuencia aparece luego que la comadre hace referencia de que su comadre Luz era buena gente que hasta se sabía las historias del catecismo porque un padrecito se las había enseñado.

Aparece Luz cuando era niña, platicando con un padre quien le decía a la niña que su papá era borracho porque tenía un nahual dentro de él y para que no le pase a ella nada malo, él se iba a encargar de sacarle el nahual.

Las intenciones del cura no parecían ser expresamente esas; por expresiones y ademanes que hacía frente a la niña se infiere que quería violarla.

EJES DEL RELATO

En los tres momentos de la historia ubicamos relaciones que funcionan como ejes articuladores del relato:

PRESENTE	REALIDAD	VERDADERO	ACEPTABLE
_____	_____	_____	_____
PASADO	CREENCIA	FALSO	INACEPTABLE

2.3 SUCESOS QUE PREDOMINAN

Predominan sucesos psíquicos, sentimentales y aflictivos. Los sucesos que contribuyen al desarrollo de la trama, se presentan alrededor del suceso principal conformado por la interpelación y cuestionamiento hacia la acusada. En este suceso central es donde se va a entretener desde una crisis psicológica el fenómeno mágico-religioso al cual queremos hacer referencia.

Las creencias, las supersticiones y las concepciones mágico-religiosas, se van a aparecer desde el comienzo de la película. Estos elementos van a conformar una lógica explicativa e interpretativa de la realidad del personaje.

2.4 SOBRE EL RELATO: CONTEXTO DE LA PELICULA EN TIEMPO - ESPACIO

La dimensión del relato se va a ubicar en un tiempo y espacio específicos. En este caso, el espacio está representado por un terreno en la Colonia del Ajusco, situado en la periferie de la ciudad de México en el cual se van a instalar un grupo de sujetos de escasos recursos económicos.

El lugar muestra pocas instalaciones, construcciones inconclusas, dificultad para provisionarse del agua, tendederos con pañales, gente humilde, muebles provisionales, basura amontonada, charcos de agua, etcñ elementos característicos de un asentamiento irregular.

De esta manera,semanifiestan elementos con los cuales se puede hacer referencia a un ambiente hostil, pobre, desprovisto de comodidades y beneficios.

En este espacio, donde se va a articular parte del discurso, mostrando momentos de la vida de los personajes. Momentos positivos, negativos y neutros que van a ser parte de la formación y refuerzo de valoraciones en la vida de los sujetos.

Respecto al Tiempo en la historia, esta representación del espacio va a pertenecer al PASADO y al RECUERDO de la protagonista cuando evoca dichas situaciones en el transcurso del interrogatorio que le hacen en la cárcel.

El tratamiento del espacio en la película es muy importante porque los actores sociales se definen por el espacio en el cual se mueven y socializan y por la conciencia que tienen de dicho espacio. El espacio entonces se traduce en todo momento como un espacio que "atrapa", "aplasta",y "aniquila". Este es el mundo en el que se mueve Luz. Un mundo de violencia en todas sus formas y grados posibles. Esta violencia se figurativiza en : diálogos, en espacios y situaciones que no son representaciones de una violencia habitual o abierta. Es una violencia latente que se exterioriza en sus formas de enfrentar la vida y situaciones.

Esta evocación al TIEMPO - PASADO, va a hacer referencia y va a recrear las causa (económicas, políticas, sociales e ideológicas) en situaciones, lugares y relaciones, que van a ser el reflejo y resultado de una sociedad corrompida e injusta.

2.5 DESCRIPCION DE SECUENCIAS SOBRE ASPECTOS MAGICO RELIGIOSOS EN "LOS MOTIVOS DE LUZ"

1 - 4

INTERIOR CONSULTORIO PSIQUIATRICO CARCELARIO.

VOZ MASCULINA en OFF le pregunta a Luz por su estado civil, su edad, por sus hijos, por Sebastián, su suegra y por sus hijos.

Cuando le preguntó por la muerte de sus hijos ella afirma que de repente vio todo amarillo y que sus hijos se veían como de media persona.

LUZ: Yo creo que fue el té. Ella me lo dio.

VOZ MASCULINA: Cuál té? Quién es ella?

LUZ: Ella. Su mamá de Sebastián... Es bruja.

VOZ MASCULINA: La viste volar alguna noche?

LUZ: Las brujas no vuelan.

VOZ MASCULINA: Digo que cómo sabes que es bruja?

LUZ: Tiene yerbas malas en su casa. Ella y Sebastián lo han de'ber matado.

77

EXTERIOR CASA DE ANA- BOSQUES DEL PARAISO.

Ana alegando la irresponsabilidad de Luz a la Dra. Rebollar y a la Lic. Alférez.

ANA: No pu's, este...Pu's yo le reclamé su irresponsabilidad, no? Y ya, este, nos peliamos.

Así nomás, a gritos. Porque con esa otra: Tenía una boquita la mendiga, qué bueno. Por educación no les repito lo que me dijo ese día. Más bien, qué no me dijo. Quesque yo era bruja, que yo le daba toloache a Sebastián y a ella, no sé qué tanto. Todo porque le ofrecí un tesito pa'que se calmara. Ya ve que la tila es buena pa'los nervios...

105 - 108

SALA DE ABOGADOS / CARCEL DE MUJERES.

En la entrevista con la Dra Rebollar y Lic. Alférez le explican las irregularidades en el expediente y la forma en que van a alegar para defenderla.

A Luz no parece importarle nada. La Lic. Alférez le ofrece frutas y lus dice : GRACIAS MADRE.

El tratamiento desconcierta a la Lic. Alférez y a la Dra Rebollar. Pero mientras ésta queda pensativa, la otra sonrío sin darle importancia al asunto.

109 - 114

EXTERIOR PATIO VIVIENDA COMADRE (DIA)

Comadre lava ropa en un fregadero mientras explica la inocencia de Luz a la licenciada y a la doctora.

COMADRE: Pero ella no los mató, qué va, si mi comadre se pasaba de buena gente...con decirle que se sabía retebien todas esas historias del catecismo, porque allá en su pueblo un padrecito se las enseñó desde que-ra niña...

115

El rostro sincero y sufrido de la COMADRE.

COMADRE: Luego se quedaba así, como ida, y yo le preguntaba: "¿Qué tiene comadre?" Y ya después me contaba sus visiones. Porque 'lla tenía visiones. Veía pues vírgenes y apóstoles, y una vez crioque hasta se le apareció el mismísimo Señor Moisés, el patriarca...¿ No le digo que mi comadre casi es una santa?

127

CELDA DE LUZ.

Luz recuerda su relación con el sacerdote del pueblo y lo que le decía.

VOZ DE SACERDOTE: Aquí en Acámbaro la gente es ociosa hijita y le da por las murmuraciones... Por eso no debes hablar en el pueblo de los misterios que Dios te revele por mi conducto. ¿Entiendes?

128 - 132

INTERIOR IGLESIA (DIA)

Luz está frente al sacerdote cabizbaja escuchándole.

SACERDOTE: Tú eres hija de MARÍA, la que lava ajeno?

LUZ NIÑA: Sí

SACERDOTE: Tu padre es Joaquín, el jornalero.

LUZ NIÑA: Sí

SACERDOTE: Es borracho y buscapleitos. Golpea mucho a tu mamá, ¿ verdad?

LUZ NIÑA: Sí

SACERDOTE: Es porque a él no le sacaron el nahual. Acércate. Tú no vas a ser como él. Voy a purificarte, hijita, a saarte el diablo del cuerpo, tu nahual. Pero no le

digas a nadie. Aquí la gente es muy murmuradora y no entenderían. Pero tú vas a ver qué bien te vas a sentir después.

133 - 146

INTERIOR CUBICULO CARCELARIO (DIA).

133

El dibujo ingenuo, infantil, de una mujer en una celda. Es mostrado a cámara por las manos de la Dra. Rebollar.

DRA: ¿Por qué el purgatorio Luz...?

134

La DRA REBOLLAR observa el dibujo, sentada ante su escritorio, donde deja la hoja de papel y mira a LUZ, también sentada frente a ella.

DRA REBOLLAR: A mí más bien me parece una cárcel.

135 - 137

LUZ parece más relajada que otras veces. Se encoge de hombros.

La Dra. Rebollar asiente, comprendiendo.

Escribe en su libreta.

DRA REBOLLAR: ¿Qué hay en el purgatorio, Luz?

138

La mano de la DRA REBOLLAR anota con letra clara y visible:

cárcel = purgatorio

LUZ: Gente.

DRA REBOLLAR: ¿Y cómo es esa gente?

139

El rostro de LUZ, indiferente:

LUZ: Ni buena, ni mala... La gente buena está en el cielo.

La DRA REBOLLAR anota sin cesar.

DRA REBOLLAR: Y la gente mala?

PAUSA LARGA. La Dra Rebollar voltea a verla, dejando de escribir.

DRA REBOLLAR: ¿Y la gente mala, Luz?

LUZ (MOLESTA): Pu's en el infierno.

140

La DRA. REBOLLAR se siente tonta, incómoda. Sonríe apenada.

DRA REBOLLAR: Pues sí, ¿verdad?

Sigue haciendo anotaciones.

141

Lo escrito en la libreta:

" Gente ni buena ni mala = Purgatorio"

" Gente buena = Cielo.

La mano de la DRA. REBOLLAR escribe ahora:

" Gente mala = Infierno ".

142

DRA REBOLLAR: ¿Qué hace la gente en el purgatorio, Luz?

LUZ: Nada.

DRA REBOLLAR: ¿Nada Nada?

Luz la observa fijamente. PAUSA.

LUZ: Espera.

DARA REBOLLAR: ¿Qué espera?

143

LUZ mira sus manos.

LUZ: Irse al cielo.

144

LA DRA.REBOLLAR la ve unos instantes, dejando de anotar, acaso pensando que LUZ sólo la está cotorrerando.

DRA REBOLLAR: ¿Qué más hace la gente en el purgatorio,Luz?

145

El pulgar de una mano de Luz talla nerviosamente los dedos de la otra.

LUZ: Llora.

146

Los ojos violentos de LUZ.

LUZ: También hace penitencia.

165 - 166

EXTERIOR TERRENO ROCOSO Y ARIDO (DIA).

165

Llega Luz a la Colonia. Luz baja del camión. Pancho el Dirigente le pregunta con quién ha venido para que descargue sus cosas. Ella le dice que vino sola. Pancho le ayuda con el chiquillo y le pregunta su nombre.

PANCHO: A ver, mi'hijo. Quédese aquí quietecito, que su mamá tiene trabajo...¿Cómo se llama?

LUZ: Luz.

PANCHO: No'mbre, el chiquillo.

Luz mira sonriente en torno suyo, luego a Pancho.

LUZ: Israel.

PANCHO: ¿Israel? Pos Israel, pues, qué chingao.

Ella asiente, sonriendo.

LUZ: La tierra prometida.

166

PANCHO Y SEBASTIAN se miran y ríen.

PANCHO: La tierra prome...Ah, jijos, qué buena onda...Pos ora yo tendré que ser su Moisés.

SEBASTIAN: Se me hace que le puso el nombrecito, orita.

LUZ asiente ruborizada. A PANCHO le gusta la idea.

PANCHO : Pero nó sta mal Sebastián. Ya sé cómo se va llamar esta colonia: El Paraíso...Nó, mejor "Bosques del Paraíso".

171 - 175

INTERIOR CUBICULO CARCELARIO:

Dra Rebollar interroga a Luz.

Luz recuerda a Juvenal para explicar que Israel no era hijo de Sebastián, motivo por el cual este último odiaba al niño.

Cuando Luz explica por qué concibió a Israel, la psicóloga pregunta.

DRA REBOLLAR: Pero usted hubiera podido abortar, ¿No, Luz?

Muchas mujeres lo hacen.

Luz la mira agresiva.

LUZ: Yo nó.

DRA REBOLLAR: Por qué nó? ¿Le daba miedo hacerlo?

Por qué es ilegal?

LUZ (conteniéndose indignada): Porque es pecado mortal, por eso.

La Dra Rebollar asiente, comprendiendo.

201 - 208

INTERIOR CUBICULO CARCELARIO :

201

La Dra Rebollar observa a LUZ, sentada frente a su escritorio.

DRA REBOLLAR: Luz...¿mató usted a sus hijos?

202

Luz niega con la cabeza, serena.

203

La Dra.Rebollarse desconcierta. PAUSA.

DRA. REBOLLAR: ¿Dónde están sus hijos?

204

Luz sonríe beaticamente. Tarda en responder:

LUZ: Usted sabe dónde, madre : En el cielo.

205

La Dra. Rebollar está realmente confundida.

DRA REBOLLAR:  Por qué me llama usted 'madre?  Por qué a veces nos dice así a la licenciada Alférez y a mí?

Luz la mira, intrigada.

LUZ:  Qu  no debo?   Pu's de qué orden son ustedes madre...?

DRA REBOLLAR:Compañeras, Luz. Con eso basta.

LUZ: Compañeras. S  madre...Angeles del purgatorio. Son ustedes muy buen s conmigo. Ojalá y pronto me den permiso de volver a ver a mis hijos.

Y se relaja, tranquila y ausente.

211 - 216

INTERIOR COMEDOR CASA DRA REBOLLAR

La mesa está puesta para tres personas, dos de los lugares ocupados por la DRA REBOLLAR y la LIC!ALFEREZ, quienes terminan de reír. Una botella de vino tinto, a medias y otra ore ndose están sobre la mesa. Ambas beben de sus copas.

LIC. ALFEREZ: Sólo Luz podrá confundir el claustro con la liberación femenina.

DRA REBOLLAR: Irreverencia sublime, tendrás que reconocerlo.

LIC. ALFEREZ (bromeando): Ora s  empiezo a creer que está un poco retrasadita.

La DRA. REBOLLAR esboza una sonrisa. Queda pensativa.

DRA REBOLLAR: Angeles del purgatorio...Eso dijo.

Se ensimisma en sus reflexiones.

DRA REBOLLAR: Su ostracismo tiene algo de éxtasis, de magia, de alucinación...Es como si viera cosas inconcebiblemente desvinculadas con la realidad, pero que sin embargo la explican. Visiones extrañas, casi con olor a santidad, que al transformar-lo todo lo permiten entender al mundo.

217

EL HOMBRE coloca la sopera sobre la mesa, auxiliándose con su delantal, para no quemarse las manos. La DRA.REBOLLAR cruza con él una sonrisa y continúa su explicación:

DRA REBOLLAR: Es como si mezclara verdades con mentiras. Pero verdades que no lo son tantos y mentiras que acaso no lo sean.¿Me entiendes?

LA LIC.ALFEREZ le mira con recelo, negando.

EL HOMBRE sirve la sopa en los platos.

DRA REBOLLAR: Digamos que aquí hay una verdad...Y aquí una mentira...Ahora las mezclamos y tenemos verdades y mentiras a medias ¿verdad?

LA LIC.ALFEREZ asiente. Bebe.

DRA REBOLLAR: Ahora revuelve todo eso con un conocimiento religioso que mamaste desde niña..

DRA REBOLLAR: El caso es que así es como entre en...éxtasis.

LIC. ALFEREZ: Visiones, magia, éxtasis...¿No estarás exagerando, Maricarmen?

253

INTERIOR CUBICULO CARCELARIO

La Dra le enseña Luz un dibujo que hizo anteriormente y le pregunta qué está dibujado.

253

Luz mira el dibujo.

LUZ: Pu's parece una cárcel, ¿no doctora?

Y se le queda viendo intrigada.

DRA REBOLLAR: Hace unos días me dijo que era el purgatorio.

LUZ: ¿Yo...? ¿A quihoras?

Le sonrío, cada vez más incrédula.

268 - 276

INTERIOR CELDA PRESA DE ENFRETE.

LA PRESA DE ENFRETE, cargando UN BEBE, mira con durez hacia la celda de LUZ, irritada.

PRESA: ¿Qué? ¿Soy o me parezco?

LUZ está parada ante los barrotes de su celda. Sonríe amistosa.

270

LA PRESA DE ENFRETE la ve, recelosa, arisca.

271

LUZ le señala a su HIJO, con ademanes amistosos. Muevelos labios y menciona una palabra corta e inaudible, repitiéndola un par de veces, lo mismo que su gesto.

272

LA PRESA DE ENFRETE protege instintivamente al BEBE. Le dirige otra dura mirada y opta por ignorarla.

273

LUZ entristece y regresa con paso abatido hacia su lugar acostumbrado. Queda ahí un largo rato.

274

LA PRESA DE ENFRENTA cambia ahora de pañal a su HIJO. Se oye el sollozar quedo y lastimero de LUZ. La PRESA DE ENFRENTA voltea a verla de reojo. Le intriga lo que ve.

275

LUZ oculta el rostro entre sus manos, reprimiendo su sollozar. Menciona obsesivamente una frase inaudible.

276

LA PRESA DE ENFRENTA siente compasión por ella.
Continúa su tarea.

292 - 296

INTERIOR CUBICULO CARCELARIO

El rostro de LUZ, deprimida.

DRA.REBOLLAR: ¿Por qué lloró tanto ayer Luz? ¿Qué le causó tanta tristeza?

LA DRA REBOLLAR comprende que Luz no va a contestarle pronto.

DRA REBOLLAR:¿La insultaron? ¿Oyó algo que la molestara?

LUZ al fin la mira. Susurra.

LUZ:No.

DRA REBOLLAR: ¿Tuvo que ver con la presa que está en la celda de enfrente? Me dijo que usted le quería decir algo. ¿Es cierto Luz?

LUZ: ¿Ella? Nó, madre.

DRA REBOLLAR: ¿Por qué le hacía señas ayer?

LUZ: Sí

DRA: ¿Sí? ¿qué?

LUZ: Sí madre

DRA REBOLLAR: ¿Tenía algo que ver con el bebé?

Luz no contesta.

DRA REBOLLAR: El bebé de la presa de enfrente, Luz. ¿Quería usted decirle algo?

LUZ: Es un nahual, madre.

DRA REBOLLAR: ¿El niño?

LUZ: No es niño. Ella no sabe.

DRA REBOLLAR: ¿Qué más no sabe?

LUZ: Al nahual se le debe cortar el pito... la va'marrar

DRA REBOLLAR: ¿Amarrar? ¿Por qué la habría de amarrar?

Luz decide callar otra vez.

329

DRA REBOLLAR: ¿Qué quería decirle ayer a la presa de enfrente?

LUZ: ¿La señora del niño?

DRA REBOLLAR: ¿Está segura de que es un niño? ¿No es un nahual?

LUZ: No'ntiendo

DRA REBOLLAR: Un nahual, Luz. Quizá trate de amarrar a su madre.

LUZ (sonríe desconcertada): ¿Me'stá usté' vacilando, doctora? Yo ni creo en esas cosas.

347 - 350

INTERIOR VIVIENDA DE ANA.

Las manos de la DRA REBOLLAR ponen a funcionar la grabadora, ubicada sobre la mesa.

ANA: No gustan un tecito?

LIC ALFEREZ: Nó muchas gracias.

ANA: ¿Usted? Es de tila, muy bueno pa'los dolores de cabeza.

DRA REBOLLARA: Yo sí quiero, gracias.

364 - 367

INTERIOR VIVIENDA DE LUZ.

Se oyen voces de un grupo de gente.

LUZ: Moisés juntó a todo el pueblo y les dijo que nadie pisará el monte Sináí, porque 'bia de morir a pedradas o flechado. Ni animal ni hombre vivirá, les dijo...

365

Toma de la mano a ISRAEL y a SEBASTIAN CHICO, hablándoles , mientras afuera continúa la gritería.

LUZ: Luego se oyó la trompeta de Dios, cada vez más fuerte y empezó a humear el monte, con truenos y relámpagos. Era común horno, porque Dios estaba bajando a la tierra, pa'darle sus diez mandamientos.

LUZ: Moisés les dijo que no tuvieran miedo, porque Dios los 'bía santificado y escogido entre todos los países de la tierra y que por eso no debían pecar...También les enseñó cómo agradar a Dios, haciendo sacrificios con la sangre de los becerros y de los corderos...

367

LUZ: Enton's Moisés los llevó en busc de la tierra que Dios les prometió y en su camino mataron a todos los idólatras que se'encontraron, hasta las mujeres y los niños, porque'ran pecadores y Dios los castigó.

370

INTERIOR CUBICULO CARCELARIO

La Dra Rebollar observa a Luz, ante su escritorio.

LUZ: Anoche vino a verme Israel...Estaba todo vestido de blanco, hasta los zapatos...Y venía montado a caballo, también blanco. Traía en brazos a la nena y en ancas estaban Sebastián chico y Betito, todos de blanco.

LUZ: Como que brillaban, como que'ran muy felices...Parecían, ¿Cómo le diré..., De'sos de los cuentos...

DRA REBOLLAR:Príncipes.

LUZ: Esos...Se pararon allí un ratito y luego Israei me miró con sus ojitos bien alegres...Me dijo: "Gracias Mamá"...Yo creo que'so fue un buen presagio, ¿verdad', madre?

381 - 384

INTERIOR CELDA DE LUZ:

Luz entre rejas le habla a la presa de enfrente.

LUZ: El nahual te amarra cada vez que le das chichi.

El nahual te'cha cadenas que no sientes, porque son invisibles.

302

Luz pega su rostro a los barrotes, hablándoles a la presa de enfrente.

LUZ: El nahual se mete en los cuerpos de los niños pa'que no te des cuenta cómo te chinga. Se apodera de tí y hace cosas que luego tú ya ni te acuerdas...

303

LA PRESA DE ENFREENTE protege a su bebé y mira a los costados para ver a alguna celadora.

LUZ: Tráí la mala suerte, quita los trabajos, te va secando hasta que te mata de hambre...

La presa de enfrente camina hacia la reja, agresiva:

PRESA: ¡Quítenme 'sta pendeja de aquí!

La presa grita y las celadoras aparecen.

PRESA: ¡Todo el pinche día nomás echándole mal de ojo a mi'ijo y rezando de brujería! ¡Ya no la'guanto!

3. DESCRIPCION DEL TRABAJO DE CAMPO

Podemos identificar cuatro fases en el trabajo de campo que realizamos en Lomas de Tabachines.

3.1 La Observación.

3.2 El contacto y la interacción con los sujetos.

3.3 El diálogo ANTES, DURANTE y DESPUES de visionar la película a propósito de prácticas mágico - religiosas.

3.1 LA OBSERVACIÓN

Esta actividad consistió en percibir el espacio donde íbamos a investigar a partir de actividades, situaciones, interacciones y costumbres de la gente.

Nuestros primeros acercamientos con personas de este lugar fue a través de las juntas de mejoras que se realizan todos los días jueves. De esta manera conocimos más de cerca los problemas de la colonia y los mecanismos que utilizan para organizarse como grupo y darles solución.

En este espacio identificamos a los dirigentes y a los representantes principales que participan en las juntas de mejoras quienes también nos vincularon con personas de otros sectores de la colonia.

3.2 EL CONTACTO Y LA INTERACCIÓN CON LOS SUJETOS

Con el afán de abrir los espacios cerrados en donde se manifiesta más que una relación entre sujetos una relación de sujeto - objeto en donde al parecer el "sujeto investigador" va con curiosidad e ignorancia a interpelar a un "objeto comunidad"; comenzamos a explorar el terreno conociendo gente que no necesariamente estuviera relacionada con las juntas de mejoras.

Pensamos que esto nos iba a permitir dar un carácter informal y más transparente a las conversaciones y nos iba a permitir también, tener una relación de más confianza con los sujetos.

Así conocimos a las "Doñas"; Doña Esperanza, Doña Chole, Doña Salud, Doña Ana, Doña Cata y posteriormente conocimos a Don Lupe, Don Rigo, Don Manuel, Don Chuy, Don Reyes, Don Chon.

El motivo inicial a través del cual conversábamos con ellos giraba alrededor de los problemas que en ese momento involucraba a la mayoría de la personas de Tabachines. Es decir, los problemas del agua, el reparto de pipas, el transporte urbano, las rivalidades entre barrios, la no cooperación para la construcción de las escaleras, etc. Eran pláticas informales en donde la gente manifestaba sus puntos de vista.

En este contexto, entramos en contacto con la gente y la situación cambió. Podríamos aventurarnos a decir que dejamos la relación de sujeto - objeto por la relación sujeto - sujeto. De aquí se desperdiciaron otras conversaciones que permitieron cuestionar aspectos referidos a prácticas mágico - religiosas.

3.3 EL DIÁLOGO ANTES Y DESPUÉS DE LA PELÍCULA

ANTES DE LA PELICULA:

En esta etapa de trabajo nos limitamos a preguntar si había gente que hacía limpiezas en Tabachines y si sabían cómo las hacían. En su mayoría me daban referencia de tres personas que hacían esas curaciones: Doña Matiana, Doña Chole y Doña Esperanza. Algunas personas negaban tener ese tipo de pensamientos. Posteriormente en el transcurso de la conversación narraban alguna experiencia real que habían tenido o de algún suceso que conocían por terceras personas. La forma en la que hacían los relatos era notable, lo hacían en voz baja y en forma misteriosa. Me decían también quién podía saber sobre cosas de brujería pero que no vaya a decir quién me dio la referencia.

Luego de estos acercamientos los citamos para visionar la película en varias ocasiones, pensando en que serían los espectadores ideales para nuestro trabajo,

pero no asistían todos. Probablemente por temor a tocar ese tema con un grupo. Posteriormente, explicaremos cómo conformamos nuestro público.

DESPUES DE LA PELICULA:

(En este espacio nos referimos a la plática que obtuvimos inmediatamente después de ver la película).

En la reunión definitiva que se organizó hubo participación especialmente de los hombres en donde la película funcionó como pretexto para que el grupo se cuestione y reflexione acerca de la religión y de las experiencias mágicas y para nosotros poder identificar y estudiar el proceso de la recepción y de la significación alrededor de elementos mágico - religiosos. Claro está, que el debate estaba referido a cuestionar ese aspecto más que otros.

Básicamente las preguntas se refirieron a ocho categorías que aparecían en la película:

- * La muerte de los niños,
- * el nahual,
- * el toloache,
- * el té de tila,
- * el mal de ojo,
- * la religión,
- * la locura de Luz y
- * la brujería.

Todo esto se vinculó en mayor medida en relación a las experiencias que tenían los sujetos y no tanto en relación a la película.

DIAS DESPUES DE LA PELICULA:

Luego de tener los resultados decidimos involucrarnos más con la gente para dar verdadero seguimiento a la recepción como un proceso que no se acaba frente al mensaje que propone la pantalla. El mensaje se integra o se reformula en interacción con otros conocimientos o experiencias que tiene el sujeto.

Comenzamos así a visitar a personas que habían asistido a la reunión donde vimos "Los Motivos de Luz". Una por una.

Se abrían así, nuevas situaciones. Nos dejaban entrar a sus casas e involucrarnos con sus historias de su vida cotidiana y su vida afectiva. En este clima abordamos temas alrededor de algunas categorías que habíamos trabajado durante las proyecciones de la película.

Como estrategia de entrada, si la podemos llamar así, les relaté historias que me contó Don Lupe referidas al nahual y al toloache. Frente a esto, surgían opiniones diversas que se desplazaban hacia otras historias de carácter mágico. En el transcurso de la conversación, nos relataron muchas historias que compartían una estructura común en la mayoría de los casos.

El relato iniciaba con la referencia "lejana" de un vecino, un amigo un pariente, un abuelo, etc, que le contó un cuento respecto a : una enfermedad, un mal, una maldición, etc, provocado por alguien o a través de un brujo. Frente a este tipo de daños, la medicina tradicional no responde y por esta razón recurren a las limpiezas de los brujos blancos o curanderos. En la mayoría de los casos, estas enfermedades son causa de los celos, la envidia o el amor.

Así, obtuvimos lo siguiente:

enfermedad, maldición + Limpia = Salud, amor,
brujería, etc. felicidad.

Entre los aspectos a los cuales hicieron más referencia dentro de la estructura están: el mal de ojo, el toloache, el té de tila y diversas historias referidas a los triángulos amorosos y a enfermedades incurables.

Por otro lado, hubieron historias y experiencias en relación al nahual.

Esta situación nos permitió abordar y comprender a la recepción como un proceso a partir de la cual podríamos hacer comparaciones sobre lo que nos dijo la gente inmediatamente después de ver la película y lo que nos dijo días después de ver la película.

Todo lo anteriormente dicho se resume de la siguiente manera:

Preguntamos a un mismo grupo de personas sobre las mismas categorías mágico - religiosas en dos situaciones diferentes:

* Inmediatamente después de visionar la película y

* Días posteriores de ver la película.

Por supuesto que las respuestas fueron diferentes, observamos entonces a partir de la recepción, que la producción de significados a propósito de elementos mágico - religiosos es intensa, como hubiera podido ser otro tema que cuestionáramos en relación a la película.