



**CONCLUSION DE ANALISIS:**

La explicación que hemos dado del discurso del espectador, es producto de un triple dinamismo expreso en esta práctica comunicativa a través de la EVOCACION, LA CONVOCACION Y LA PROVOCACION.(66)

En un primer momento del proceso, se presenta el discurso fílmico con un conjunto de signos, símbolos y significados audiovisuales que interpelan al espectador.

En este enfrentamiento el sujeto reproduce y recrea lo que ve, oye y percibe en el cine, desde sus competencias socioculturales que lo rodean y entre sus múltiples competencias reconoce situaciones semejantes a las de su vida, las cuales

contribuyen para que el sujeto evoque experiencias, recuerdos o conocimientos que posee.

Raúl Mora S.J en un artículo sobre el rito, el mito y el símbolo, dice que el símbolo es un objeto o hecho sensible que evoca por su naturaleza, una asociación de ideas y experiencias naturales. (67)

En nuestro análisis la /brujería/ y la /religión/ evocan recuerdos, experiencias y conocimientos que los sujetos poseen al respecto.

La presentación en la película de un símbolo como el /toloache/ no limita las posibilidades de interpretación que el espectador pueda realizar. Este, evoca recuerdos a partir de los cuales cuenta nuevas historias y recrea el significado inicial. Pero los signos, los símbolos y los significados, no solo evocan recuerdos o ideas sino que convocan y provocan otras situaciones.

Las historias o cuentos que el espectador relató, se materializan en discursos que luego desarticulamos y sintetizamos en significados para darles sentido y coherencia en el cuadrado semiótico. A partir de la lógica que este análisis representó, concluimos que el espectador combina la /brujería/ y la /religión/ para interpretar aspectos de la película y de su vida; o se ciñe solo a la /brujería/ o solo a la /religión/ pero nunca se apartan de estas dos categorías a la vez.

Desde estas dos categorías dirigimos el diálogo durante todo el proceso de la investigación para CONVOCAR al espectador a una reflexión externa que se manifestó en conversaciones con el grupo y una reflexión interna que desconocemos pero que estamos seguros que se dio.

No sabemos si el discurso filmico y el diálogo hecho después, convocó a vivir la experiencia mágica o a reforzar el pacto con el diablo, pero sabemos que la película provocó a los espectadores de Tabachines, a confrontar y cuestionar sus referentes conceptuales vinculados a sus experiencias referidas a la /brujería y a la /religión/.

Esto supone aparte de la reflexión, una transformación a nivel individual y a nivel colectivo.

Decimos esto porque el espectador al que nos hemos referido en toda la investigación no es único, estuvo conformado por un grupo de personas que visionó la película y que participó en un diálogo abierto con los demás en donde se dieron opiniones, se narraron experiencias reales, se confrontaron ideas y en algunos casos hasta se negociaron y se intercambiaron puntos de vista opuestos.

De esta manera, se produjo una revaloración en relación a los significados iniciales que presentó la película, los cuales se desplazaron hacia otras esferas en donde el grupo ya no cuestionaba si en "Los Motivos de Luz" el nahual se apoderó de la protagonista, sino más bien, si es verdad que con amoníaco y agua bendita se retira al demonio de las casas.

Considerando los resultados de la experiencia y por la inquietud de seguir explorando el proceso de la recepción en donde identificamos una semiosis infinita enriquecida por la participación del grupo, decidimos extender esta dinámica hacia una producción audiovisual que intentó recuperar algunas reflexiones que sobre la /brujería / y la /religión/ se había tratado.

A continuación describimos esta actividad que se desprendió de el proceso general de nuestra experiencia.

### **Participación del espectador en la realización de un video:**

Luego del proceso antes descrito, planeamos realizar un evento a través del cual se pudieran expresar algunas historias que narró la gente. Pensamos en el video como una posibilidad en tanto que es un medio audiovisual al cual tenemos mayor acceso

que al cine y que podía contribuir por su inmediatez al seguimiento del proceso de nuestra investigación.

Queríamos combinar la ficción y la realidad narrando una historia y luego un reportaje en donde participara la gente. Platicamos con las personas sobre el proyecto y sobre el contenido del video.

Una de las cosas que se quería reproducir era una limpia. Para esto teníamos que buscar a una persona que supiera de estos procedimientos y una persona voluntaria que se dejara hacer la limpia. Nadie quería participar en esa escena, preferían salir en el reportaje.

Visitamos a las personas especialistas y a los curanderos pero no logramos su participación.

Finalmente solucionamos el problema con la colaboración de una señora que realiza limpias en otro lugar fuera de Tabachines.

En el día de grabación hubieron muchos imprevistos pero la gente participó. Posteriormente, terminada la producción y la edición del video; convocamos una reunión con un grupo de personas e invitamos especialmente a los que participaron en el video para posteriormente dialogar sobre la temática tratada.

En este espacio la participación fue múltiple.

A continuación, describimos la sinopsis de "Mirada Aparte", título del video que e produjo.

## SINOPSIS DE "MIRADA APARTE" - (VIDEO)

Duración: 9 min.

El personaje de la narración es un albañil que trabaja en una construcción. De pronto se empieza a sentir mal, le duele la cabeza, luego el estómago. Decide hacerse una limpia en la cual le sacan su "nahual".

En la segunda parte los "actores" son gente de Tabachines quienes comentan lo que para ellos significa el nahual, narran experiencias o historias referidas a este demonio y experiencias particulares en donde fueron protagonistas de las limpias. Así también, hacen algunos juicios referidos a las creencias y prácticas mágico - religiosas.

### **Impresiones de "Mirada Aparte"**

Ahora sí, se trataba de Tabachines y de la gente de Tabachines. Se eligió visionar el video en casa de Don Beto porque tenía el equipo indispensable.

Nuestros espectadores se apuraron en tomar su "butaca".

En la primera parte todos los asistentes permanecieron atentos, viendo el malestar de un albañil quien luego decide hacerse una limpia; luego observan la limpia y luego aparece...la gente de Tabachines.

Comenzaron las risas y el reconocimiento de los actores:

- \* Mira Don Lupe!
- \* Mi mamá!
- \* Ve no más...

## Extensión del reportaje luego del video:

- \* ¿Parecía una limpia?  
Sí, así las hacen, pero no era pirul. Hay gente que la hace con chiles y humo.
- \* Nos vimos como gente buena que aligeramos al demonio...
- \* Uno se cura aunque sea con una milpa...
- \* Hay gente que se sugestionan, le duele la cabeza y dicen que les hicieron daño, eso es obsesión de los que creen en brujería.
- \* Con toloache se muere la gente...
- \* Yo conozco el toloache, se pone agua a hervir y el hombre se pone panzón...
- \* Las hierbas se compran en el Mercado Corona.
- \* Yo no creo nada, será el nahual, será el diablo... pero yo donde pongo la mano la gente se alivia.

En este espacio nuevamente preguntamos por algunas categorías que aparecieron en "Los Motivos de Luz" y comentarios que se hicieron en "Mirada Aparte" sobre: el nahual, el toloache, el té de tila, el mal de ojo.

Luego de esto, contaron experiencias personales con mucha confianza. Ahora la presencia del grupo no importaba, todos estaban involucrados, la pantalla los había desvestido. Todos hablaron.

Las narraciones giraban alrededor de supersticiones, rituales de brujería, del diablo y sus apariciones y de las limpias. También confrontaron cosas que en el video se narró y con las que estaban de acuerdo o desacuerdo.

"El nahual se convierte en perro o en burro, no en león ni elefante como decía un señor en el video".

La experiencia que se realizó se puede traducir en una práctica de comunicación en donde se revisó el carácter actual de la religión, o se acentuaron los sentimientos mágicos a través de :

- la confrontación,
- la alteración,
- el reconocimiento,
- la producción y reproducción de significados y
- el diálogo.

Consideramos importante llevar a cabo esta actividad porque la investigación nos rebasó y quisimos recuperar el proceso de la recepción a través de la infinita producción de significados que a propósito de los fenómenos mágico - religiosos se expesaron.

En esta ocasión el tema fue la /magia/, la /brujería/ y la /religión/ el cual re-presentamos a través de un nuevo discurso audiovisual que movió a los espectadores de sus asientos, pero esta experiencia puede seguir extendiéndose con otros temas, situaciones o problemas que un grupo como el de Lomas de Tabachines quisiera representar para impulsar actitudes de reflexión y cambio que beneficien a su comunidad.

## CONCLUSIONES

"Parte de nuestra labor, de nuestra construcción de un nuevo modo de conocimiento de la realidad, constituye la creación - búsqueda de nuevos lenguajes a través de los cuales aprehender y expresar los que nos inquieta de la realidad y el conocimiento que de ella logremos".

Jesús Martín Barbero

La exploración realizada en este trabajo confirma y recrea muchos de los presupuestos teóricos que combinamos para entender lo que sucede entre un espectador y una película. En este proceso fuimos de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría para encontrar las piezas necesarias y armar el rompecabezas de la investigación.

Nuestro punto de partida fue acercarnos al "espectador" y a través de él comprendimos que la recepción no es un MOMENTO sino un PROCESO que se extiende hacia otras situaciones de su vida.

En el diálogo abierto que convocamos, después de ver la película, pudimos comprobar que los aspectos mágico - religiosos solo fueron un pretexto para reflexionar sobre sus conocimientos relacionados con este tema.

Inicialmente hicimos preguntas referidas a la temática de "Los Motivos de Luz" y no conseguimos mayor participación. En cambio, cuando realizamos preguntas vinculadas a la vida de ellos respecto a aspectos mágico - religiosos, hicieron



comparaciones entre lo que decía la película (sobre el nahual, el toloache, el té de tila, la brujería, el mal de ojo, etc) y lo que sabían ellos al respecto, basados en sus experiencias personales.

Visto esto en clave de significados, diremos que estamos frente a un proceso constante de producción y de reproducción de significados, el cual dependerá del contexto socio-cultural desde el cual el espectador observa, piensa, siente y actúa y desde las intenciones que el director quiso imprimir en la película.

Nuestro espectador de Tabachines exteriorizó sus creencias sobre la brujería, la magia y la religión que combinadas demuestran una lógica para comprender fenómenos sobrenaturales. Esto permitió introducirnos a su sabiduría popular en donde interactúan dos realidades y dos mundos de esa "cultura negada" de la que habla Guillermo Bonfil en su "México Profundo".

En el ejercicio de esta práctica, atribuimos al discurso audiovisual su eficaz función para motivar a que los sujetos tengan una actitud más participativa y se reconozcan, se alteren, se identifiquen e interpreten los signos, símbolos y significados que la película presentó. De esta manera también afirmamos, que las características del discurso con el cual interactúa un sujeto, brinda herramientas más o menos efectivas para introducirnos al terreno de la recepción.

En el caso de los discursos audiovisuales sabemos que su potencialidad técnica brinda el "hacer creer" y confiere una similitud de la realidad que provoca a los espectadores a reflexionar, reformular o deformar lo que aparece en la pantalla.

"Los Motivos de Luz" narra una historia desarrollada en un asentamiento irregular en donde los personajes podrían ser también los espectadores de Lomas de Tabachines y como además la película es mexicana, confirmamos que las posibilidades de reconocimiento y de interacción son más efectivas, cuando la representación de la realidad se acerca a la realidad de los espectadores.

Desde aquí se desprende otra reflexión que se refiere a la "actividad cooperativa" del espectador quien se constituye como creador de la película más allá de la intención de Felipe Cazals.

Reconocemos así, que en la práctica del cine se desarrolla un proceso de co-producción del sentido en donde participan los realizadores de la película y los espectadores. Claro está, que los "usos" son los que determinan los niveles de interacción que se produzcan.

Actualmente el cine mexicano en la mayoría de los casos, no atiende necesidades sociales. Realiza voluntariamente una falsificación de la realidad para complacer al espectador, pero no representa la realidad para cuestionarla desde visiones polémicas o críticas. Esto se contrarresta con la presencia de productores y directores que ofrecen a largo plazo mayores perspectivas al plantear en las temáticas de sus películas, nuevas formas de conocimiento y de reflexión sobre acontecimientos actuales de la realidad mexicana.

En "Los Motivos de Luz", Felipe Cazals hace ficción de la realidad para un público diferente al representado, el cual analiza e interpreta "otra realidad" que es suya también.

Tomando en cuenta lo anterior, consideramos que el haber llevado la película a Lomas de Tabachines significó acercar la representación de un fragmento de la realidad, a la realidad. A través de esto, se logró también acercar el medio a la gente y explorar verdaderamente cómo el cine puede constituirse como una práctica comunicativa y funcionar como vehículo cuestionador de problemas sociales, instituciones, tradiciones, valores, etc.

En nuestra experiencia de trabajo, las reflexiones giraron alrededor del rol del hombre y de la mujer, de los problemas que afronta una sociedad marginada, de la

lucha por la subsistencia, etc; además de temas, como la brujería, la magia y la religión, dimensiones que fueron el motivo principal del análisis de este trabajo.

En este proceso identificamos la participación de los espectadores quienes al ser productores de nuevos significados, realizaron una labor de reconocimiento a partir del cual podrán propiciar actividades de transformación o de reforzamiento de fenómenos sociales y culturales que rodean su realidad.

Para llevar a cabo este trabajo, diseñamos una metodología que nos permitió entender el proceso comunicativo que se establece entre un discurso de cine y un espectador, e identificar los elementos que intervienen alrededor de esta práctica.

Inicialmente nuestro objetivo era comprender para luego analizar. Por esta razón, traducimos la práctica comunicativa del cine a la relación entre un discurso de producción constituido por la película y a un discurso de reconocimiento constituido por la interpretación que hizo el espectador. Teníamos así dos discursos con sus respectivas características.

Esta decisión metodológica fue sólo una opción entre otras muchas para introducirnos a la técnica del análisis del discurso del espectador; esta la combinamos con otros procedimientos, por considerar que para estudiar la recepción, no nos podíamos ceñir a la dimensión lingüística de los discursos sino más bien, teníamos que integrar otros elementos como las mediaciones sociales, cognitivas, culturales y situacionales para entender la especificidad de dicho discurso. Todo esto se refleja en el análisis que realizamos, en donde le sacamos la vuelta a la teoría para recrearla y combinarla con nuevos conocimientos que nos pueden permitir comprender la realidad.

Vale la pena destacar, que además del discurso obtenido después de haber visto la película, seguimos preguntando a la gente sobre la brujería, la magia y la religión. Esto nos permitió confirmar que la recepción es un proceso al que hay que darle

seguimiento, si queremos entender que los pensamientos cambian y los significados también de acuerdo al espacio y las situaciones de vida.

Después de todo este recorrido, realizamos un video con personas de Lomas de Tabachines para recuperar la experiencia y para confirmar que en este proceso se pueden seguir produciendo y reproduciendo los significados. Y como el discurso inicial fue el que provocó el proceso infinito del sentido y de múltiples discursos en relación a la dimensión mágico - religiosa, decidimos crear un nuevo discurso audiovisual en donde los "espectadores" pasaron a ser "actores" y gestores de una nueva representación de la realidad.

Pensamos que para dar continuidad a esta investigación, se puede usar el cine o el video, con contenidos de la vida diaria y hacer ficción de situaciones, problemas o temas que la gente quiera tratar. En estas nuevas situaciones se puede lograr una efectiva interacción entre los participantes y el medio e incentivar la creatividad de los sujetos quienes tendrán la posibilidad de "verse" a sí mismos y hablar de su situación, de sus deseos, sus esperanzas, sus valores o su pasado.

En todo este proceso hemos identificado de manera "práctica", la constante producción y reproducción de significados, que describen las características de un espectador y las posibilidades que tiene éste para seguir siendo generador de nuevos discursos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) SOLINIS Germán. *Dinámica Sociocultural en la auto-urbanización de un asentamiento irregular. Caso: Lomas de Tabachines*. Separata publicada por el Departamento de Ciencias Sociales del ITESO. Guadalajara - México, 1988. p.3
- (2) *Ibid* p.3
- (3) *Ibid* pp 3 - 4
- (4) *Ibid* p.10
- (5) *Ibid* p.2
- (6) BONFIL Guillermo. *México Profundo. Una civilización negada*. Ed. Grijalbo. México 1990. p.21.
- (7) SCHEFFLER, Lilian. *Magia y brujería en México*. Ed. Panorama. Mexico, 1988. pp 8 - 13.
- (8) CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1985 p.15
- (9) SCHEFFLER, Lilian . *Op. cit* pp 13 y 14.
- (10) *Ibid* 18 - 20
- (11) QUIROZ, María Teresa. *La recepción crítica de televisión*. Ed. Universidad de Lima. (Cuadernos CICOSUL N. 8) Lima - Perú 1988 p.5
- (12) OROZCO, Guillermo y CHARLES , Mercedes. *Medios de comunicación, familia y escuela*. Ed.1989
- (13) GALINDO, Jesús. "Lo cotidiano y lo social. La telenoveia como texto y pretexto". En; *Estudios sobre las culturas contemporáneas VOL II*. Nums. 4 - 5 . Ed. Universidad de Colima. México, 1988. pp 95 - 96
- (14) OROZCO, Guillermo. *Op. cit* p 12. p.20
- (15) VAN DIJK, Teun A. *Teorías, estructuras y funciones del discurso*. Ed. Siglo XXI. México 1980.p.40
- (16) LASSO, Pablo. *Paradigma, metodología de la investigación y teoría del significado*. Cuadernos de trabajo de la Maestría en Comunicación N.3 - ITESO. Guadalajara 1988. p.32
- (17) OROZCO, Guillermo. *Mediaciones en la recepción televisivas*. Ponencia presentada en el primer seminario internacional sobre percepción de mensajes. CIESPAL. Ecuador - Quito, 1988.
- (18) LASSO, Pablo. *Op. cit* p.29
- (19) OROZCO, Guillermo, 1988. *Op.cit* s.p
- (20) *Ibid*. p.3

- (21) QUIROZ, Teresa. *Op. cit* p.3
- (22) OROZCO, Guillermo, 1988. *Op. cit*, s.p
- (23) BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós (Paidós Comunicación), 1986. p.353
- (24) ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Ed. Lumen. España, 1987.p.16
- (25) *Ibid* p.39
- (26) *Ibid* p.77
- (27) *Ibid* p.79
- (28) *Ibid* p.80
- (29) *Ibid* p.90
- (30) VAN DIJK, Teun A. *La ciencia del texto*. Ed. Paidós. (Paidós Comunicación) Barcelona, 1978.
- (31) Concepto tomado de lecturas referidas a la teoría del lenguaje.
- (32) VERON, Eliseo. *La semiósis social*. Ed. Gedisa. Argentina, 1987. p.18.
- (33) BUÑUEL, Luis. "Mi último suspiro" (memorias). Tomado de *83 BUÑUEL 83*. Filmoteca de la UNAM. México 1983.
- (34) VERON, Eliseo *Op. cit* p.17
- (35) *Ibid*. p.19
- (36) *Ibid* p.18
- (37) *Ibid* p.18
- (38) *Ibid* p.20
- (39) *Ibid* p.20
- (40) VAN DIJK, Teun A. (1980) *Op. cit* p.59
- (41) GALINDO, Jesús. *Op. cit*, p.103
- (42) *Ibid*. p.119 (Refiriéndose a la televisión)
- (43) *Ibid* p.121
- (44) *Ibid* p.120
- (45) VAN DIJK, Teun A. (1980), *Op. cit* p.58
- (46) LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p.35
- (47) *Ibid* p. 10
- (48) BLANCO, Desiderio. *Claves semióticas*. Ed. Universidad de Lima. Lima - Perú, 1989. P.11
- (49) LOTMAN, Yuri . *Op. cit* p.9
- (50) BLANCO, Desiderio . *Op. cit* p.39
- (51) *Ibid* p.58 -59
- (52) *Ibid* p.40
- (53) *Ibid* p.40
- (54) ECO, Umberto . *La estructura ausente*. Ed. Lumen. Barcelona, 1978. p.82

- (55) *Ibid* p.80
- (56) BLANCO, Desiderio . *Op. cit* p.12
- (57) *Ibid* p.37
- (58) *Ibid* p.38
- (59) *Ibid* p. 38.
- (60) GIMENEZ, Gilberto. *Cultura y hermeneútica*. México. p.54
- (61) AZIZ, Nassif. Alberto. *El análisis del discurso: Oficio de artesanos*. En cuadernos del TICOM N.16  
Ed. UAM - XOCHIMILCO.Mexico 1982. p.41
- (62) GIROUD, Jean Claude, PANIER Louis. *Semiótica*. (Cuadernos bíblicos). Ed. Verbo Divino. España,  
1988. p.24.
- (63) GIL OLIVO, Ramón. *Cine y lenguaje*. Ed. Colegio de Michoacán - CONACYT. México, 1985.p.30
- (64) BLANCO, Desiderio. *Op. cit* p.91
- (65) GIROUD, Jean Claude. *Op. cit* p. 7.
- (66) MORA, Raúl. *Escuelas y técnicas de interpretación simbólica*. Síntesis de un método. s.e, s.p.
- (67) MORA, Raúl. (artículo sobre: *Rito, Mito y Símbolo*). s.e

## BIBLIOGRAFIA

- ANDREW, J.D. *Las Principales Teorías Cinematográficas*; Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1978.
- AZIZ Nassif, Alberto. *El análisis del discurso: Oficio de artesanos*. En cuadernos del TICOM N.16. Ed UAM - Xochimilco. México, 1982.
- BARTHES Roland. *El susurro del lenguaje*. Ediciones Paidós. México 1987.
- BARTHES Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación 1986.
- BLANCO , Desiderio; BUENO, Raúl. *Metodología del Análisis Semiótico*. Ed. Universidad de Lima. Lima - Perú, 1980.
- BLANCO, Desiderio. *Nuevas tecnologías y lenguajes en la comunicación*. En Contratexto N.3. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Ed. Universidad de Lima. Lima - Perú, 1988.
- BLANCO, Desiderio. *Imagen por imagen*. Teoría y crítica cinematográfica. Ed. Universidad de Lima. Lima - Perú, 1987.
- BLANCO, Desiderio. *Claves Semióticas*. Comunicación/ Significación. Ed. Universidad de Lima. Lima - Perú, 1989
- BLANCO Desiderio. *Figuras discursivas en la enunciación cinematográfica*. En Lienzo N.8. Separata publicada por la Universidad de Lima.
- BONFIL, Guillermo. *México Profundo*. Una civilización negada. Ed. Grijalbo. México 1990.
- 83 BUÑUEL 83. Ed. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1983.
- CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.



- ECO Umberto. *Lector in Fabula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Ed. Lumen, España, 1987.
- ECO, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Ed. Lumen, España, 1986.
- ECO, Umberto. *La estructura Ausente*. Ed. Lumen. Barcelona, 1978.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1985.
- FUENZALIDA, Valerio. *Televisión padres - hijos*. CENECA - Ediciones Paulinas. Chile 1985.
- FUENZALIDA, Valerio. *Educación para la comunicación televisiva*. Editorial universitaria. Chile 1986.
- GALINDO, Luis J. *La mirada en el centro*. Vida urbana en movimiento. Manuscrito publicado por la Universidad de Colima. Colima 1988.
- GIL OLIVO, Ramón. *Cine y Lenguaje*. Hacia una teoría del espectador competente. Ed. Colegio de Michoacán. CONACYT. México, 1985.
- GIROUD, Jean Claude, Panier Louis. *Semiótica*. Una práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos. Cuadernos bíblicos N.59. Ed. Verbo Divino. España 1988.
- GIMENEZ Gilberto. *Cultura y Hermeneútica*.
- HUAYHUACA, José Carlos. *El enigma de la pantalla*. Ensayos sobre cine. Ed. Universidad de Lima, Lima 1989.
- JARVIE, I.C. *El cine como crítica social*. Ediciones Prisma. México, 1979.
- LASSO, Pablo. *Paradigma, metodología de la investigación y teoría del significado*. Cuadernos de trabajo N.3 de la Maestría en Comunicación - ITESO. Guadalajara 1988.
- LE GALLO, Yolande. *Nuevas máscaras, comedia antigua*. Las representaciones de las mujeres en la televisión mexicana. Ed. Premia. México, 1988.
- LOTMAN, YURI. *Estética y semiótica del cine*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- MARTIN BARBERO, Jesús. *Televisión, melodrama y vida cotidiana*. En Signo y Pensamiento N.11. Ed. Universidad Javeriana, Colombia 1987.

- MARTIN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, Cultura y Hegemonía. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- MORA, Raúl. *Escuelas y técnicas de interpretación simbólica*. Síntesis de un método. 1986.
- OROZCO, Guillermo. *Mediaciones en la recepción televisiva*. Ponencia presentada en el primer seminario internacional sobre percepción de mensajes. CIESPAL. Ecuador -Quito, 1988.
- QUIROZ, María Teresa. *La recepción crítica de televisión*. Cuadernos CICOSUL N.8. Ed Universidad de Lima. Lima - Perú, 1988.
- SCHEFFLER, Lilian. *Magia y brujería en México*; Ed. Panorama. México 1988.
- SOLINIS, Germán. *Dinámica sociocultural en la auto-urbanización de un asentamiento irregular. Caso: Lomas de Tabachines*. Separata publicada por el Departamento de Ciencias Sociales del ITESO. Guadalajara - México, 1988.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. Ed. Fondo de Económica. México, 1985.
- VALE, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Ed. Gedisa. México, 1988.
- VAN DIJK, Teun A. *Teoría, estructuras y funciones del discurso*. Ed. Siglo XXI, Mexico, 1980.
- VAN DIJK, Teun A. *La ciencia del texto*. Ed. Paidós Comunicación. 1978.
- VERON, Eliseo. *La semiosis social*. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Ed. Gedisa. Argentina, 1987.
- VERON, Eliseo. *Relato televisivo e imaginario social*. En "La ventana electrónica". Ed. EUFESA, Mexico, 1983.

# ANEXO

## ENTREVISTA A FELIPE CAZALS

11 de Agosto, 1990

### 1. *¿Cómo se imaginó al espectador de los Motivos de Luz?*

F.C: Mire usted, es muy particularmente difícil imaginarme a los posibles espectadores de alguna película. Sería muy pretensioso de mi parte decir que el proyecto se dirigía a un determinado grupo más o menos amplio de espectadores. Lo que puedo decirle es que somos conscientes cierto número de cineastas de que en la actualidad México está compuesto de ochenta millones de habitantes de los cuales el 52% tiene menos de 25 años de edad. Por lo tanto, sin considerar los lactantes niños, digamos que hay un potencial de espectadores entre 17 y 25 años que no existía en la década pasada. En consecuencia, este potencial de espectadores está mejor informado, tiene unas relaciones de estudio y trabajo mucho muy desarrollada, recibe mucho más información del exterior, es más exigente es más perspicaz, es más agudo. Por estas razones el cine mexicano que se quiere de calidad, tiene que atender a ese grupo de espectadores. Si es así, podríamos entender que ese es sobre todo, el espectador que buscábamos y que obtuvimos. Esto está en función de otra argumentación que le explicaré muy brevemente.

Hemos descubierto que películas que hicimos hace 15 años son hoy en la actualidad una base de alimento constante para el espectador adolescente y

preparatoriano. Me refiero a : "Canoa", "El Apando" y "Las Poquiachis". Curiosamente, son películas que año tras año, vuelven a tener una vida porque los chavillos entre 15 y 17 años las van a ver . Le voy a decir como una forma irónica, que se han vuelto como películas de Walt Disney pero al revés. Es indispensable para su información histórica sociológica o política de años recientes el ir a ver estas películas. De ahí hemos podido deducir y analizar, que hay un número mayor de adolescentes en México, que son los que van al cine, al cine que a ellos les gusta claro.

En consecuencia, ese es el espectador que alimentó considerablemente la frecuencia de "Los Motivos de Luz".

**2) *¿A qué público dirigió "Los Motivos de Luz". A un público crítico, intelectual o popular? En esta línea, considera que la película tiene características comerciales?***

F.C: Sí sí es comercial. La alta burguesía mexicana, la aristocracia industrial mexicana no va a ver nuestras películas, a priori la detesta y las desprecia.

El público popular las va a ver con cierto recelo. Se supone que son películas que siempre cargan un tinte político subversivo, testimonial. Entonces no es que las entiendan bien, sino que no es lo que usualmente es para ellos el cine mexicano. Luego entonces, queda este espacio que es estudiantil, profesionista, de investigadores, universitarios, etc, que sí van a ver nuestras películas y que cada día son más numerosos afortunadamente para el país nó para las películas.

**3) *¿Qué quería mostrar y qué quería que el público interprete en relación a las creencias, supersticiones, visiones y supersticiones narradas? Estos elementos qué iban a comunicar?***

F.C: Sustancialmente, el guionista Xavier Robles y este su servidor, habiendo analizado dentro de nuestro personaje de ficción, repito, la historia cinematográfica del

personaje de Luz, es obvio que las condiciones de vasallaje que había sufrido Luz, desde niña, luego como sirvienta, posteriormente como amasia, tenían una influencia determinante. Junto a ese vasallaje, había o hay siempre en México, esta mezcla muy pagana, muy ambigua de asuntos religiosos y de asuntos no - religiosos y prácticas no religiosas muy ancladas. No creo que sea útil analizar desde mi punto de vista de cineasta si estas prácticas mágicas son o no son reales o efectivas. A nosotros, lo que nos interesaba era darnos cuenta de que estas prácticas son una forma más de vasallaje, es una forma más de esclavitud, de status. Es una forma de creencia práctica, es una forma de asimilarse a ello porque sino queda uno excluído.

Con esto, le quiero decir que la inclusión de supersticiones, son en Luz lo que son en muchas personas de este continente. Solamente que aquí hay un apéndice interesante. Luz tiene un desarreglo emocional, entonces paralelamente vive tal y como lo explicó la psicóloga en la película: En dos polos opuestos.

Uno que es su propia realidad absolutamente intangible, absolutamente inascible en términos científicos y en términos sociológicos y otro que es la realidad con la cual tiene que enfrentar su lucha diaria.

Lo complejo del asunto es que ella disocia perfectamente un mundo del otro y lo aplica como método de defensa inmediata.

**4) *¿El clima mágico - religioso considera que es vital en la película? ¿qué dimensión le atribuye dentro de la trama?***

F.C: Es vital dentro de la película porque es indisociable de esta realidad sociológica. De ese entorno social y político. Pero podría no existir.

La enfermedad en cuestión, que motiva las acciones de Luz, le repito como se lo mencioné anteriormente, pueden presentarse en estratos sociales totalmente

diferentes. En ámbitos de alta economía en grupos familiares perfectamente homogéneos y equilibrados.

Aquí es notable porque este es el entorno en el que ha vivido nuestro personaje.

**5) *¿Usted y el guionista Xavier Robles, qué reflexión querían transmitir?***

F.C: Nosotros queríamos explicar que Luz es irreductible, irrecuperable socialmente hablando y que ahí reside el drama, el profundo drama de esta mujer. No cabe para nosotros, la interpretación de su culpabilidad o de su inocencia, esto es materia de un asunto judicial.

En términos cinematográficos lo que nos interesa es mostrar que no podrá ser insertada socialmente nunca. Que proviene de un grupo sociológico de por sí incapaz de entenderse socialmente porque están interpretados ese grupo social muy inmenso, con formas occidentales, con análisis anglosajones con estudios de aplicación práctica que no tienen aplicación posible en estas latitudes y que además en el caso particular de Luz, será excluida y rechazada de su propio grupo social que tampoco entiende qué es lo que está pasando; que solamente sabe que una madre debe ser abnegada, una madre debe sacrificarse por sus hijos...

La intención de la película es precisamente dar el caso de alguien que no tiene futuro.

**7) *¿Se presentan los dos mundos en la película de manera reiterativa. Se puede inferir que es una reflexión que se quería transmitir claramente?***

F.C: Se presentan dos mundos. Me imagino que se refiere usted al mundo de las otras mujeres porque al fin y al cabo, hay un enorme caudal también de mujeres preocupadas por las otras mujeres mexicanas que viven otra realidad, que tratan de

interpretar a las otras víctimas y que no encuentran explicación alguna más algunas frases como las que al final dice la psicóloga respecto al mundo.

*M.S.: ¿Sobre la realidad objetiva que no existe?*

F.C: No hay realidad objetiva. Luz cree que se va a ir al cielo. En efecto, se va a ir al cielo o es lo mejor que le puede pasar.

*8) Esos dos mundos también son representados a través de la narración de los diferentes roles femeninos y masculinos contextualizados en dos situaciones opuestas.*

*Vemos una secuencia en la casa de la psicóloga donde es notorio en el inicio de una toma en la que se ven manzanas brillantes, hermosas, un reloj rojo, y una biblioteca nutrida la cual se contrasta con las carencias del asentamiento irregular. Por otro lado es notable la descripción que realizan: respecto a un marido que duerme mientras que la psicóloga es la que trabaja en la noche prendiendo su lamparita. En otra escena el hombre es el que sirve el pescado a la licenciada y a la psicóloga y ni se le ve la cara.*

F.C: Esa proposición de dos mundos tiene inclusive un tercer mundo que son el de las celadoras.

Cuando es el baño de la regadera, la celadora le dice: sabes por qué está ella aquí?. Porque mató a su marido.

Ahí hay un desarrollo sobre una concepción machista de las celadoras.

*9) Como cineasta, ¿cómo piensa que es la participación de los espectadores en el cine? ¿Hasta qué punto pueden manipular o abordar algunos efectos de sentido ustedes como realizadores?*

F.C: Fundamentalmente el espectador de cine es un ser terriblemente pasivo, es un ser que conoce el factor mágico del cine consistente en estar pluralmente en la oscuridad y asistir al desarrollo de una sucesión de imágenes y de emociones que lo transportan en forma agradable.

Este cine, no produce más que "vacas". Nosotros desde hace años sostenemos en forma diferente, que hay que mover al espectador de su asiento, sacudirlo.

Uno de los accesos de mayor rendimiento consiste en retomar asuntos de historia diaria de las cuales tengan vago conocimiento y someterlos precisamente a estas imágenes, a estas emociones entendiendo de que a partir de ese momento, el cine como modo de expresión, es un fenómeno y una creación de expresión, no de comunicación.

Son dos cosas muy diferentes porque el espectador se va a ver violado, prácticamente sublevado, interesado, indignado y por lo tanto va a participar inmediatamente, de manera activa.

El espectador mexicano no participa con las películas de la "India María" ni con "Las Ficheras". En cambio en nuestras películas el espectador actúa.

**10) *Las risas, los chistes, los comentarios que se suscitan en una función de cine, cómo las cataloga, qué tipo de participación sería?***

F.C: Es una participación perfectamente clara. Es como en las películas de "Cantinflas" que ya no existen. No las anteriores, las primeras, notables de calidad, sino las últimas de las tres últimas tres décadas.

No existen porque cada día hay menos analfabetos en México. Yo me atrevería a decir que con la India María y demás sucedáneos, es la última etapa del analfabetismo que hay en México. El cine es un gran indicador.



Vea usted el resultado de la abundante producción de películas de "Ficheras", "Cabareteras" y demás. Se fueron agotando a sí mismas. No es que le parezca al público que todas se repitan sino que el público se da cuenta que están perfectamente huecas.

No hay que equivocarse en este país que el público puede ser inculto, rupestre, primario, pero no tonto.

Dada la influencia del cine y mucho más de la televisión, que la televisión no cumple con su objetivo fundamental que es motivar al espectador, no queda más que el cine que tiene una orden de penetración altísimo y bueno, de ahí la obligación de hacer que este espectador actúe y no sea simple y sencillamente un ser que pasivamente recibe una sucesión de imágenes, de emociones, de información .

**M.S.:** *¿Cómo interpreta usted la participación del público a través de la taquilla?*

F.C: Esto es ambiguo, "Los Motivos de Luz" pagó su costo en el primer año de exhibición, en consecuencia fue un éxito medio y que ahí se acabó su vida. Bueno pues, ha pagado siete veces su costo en el alquiler de videos.

**M.S.:** *¿Qué quiere decir esto?*

F.C: Los videos los alquila un alto porcentaje de la hoy casi desaparecida clase media mexicana. En consecuencia, habrá grupos que sí están dispuestos a ir a un centro de video a alquilar la película más no ir a la sala de cine como "los pelados". La ven en su casa. Y ahí ha cobrado siete veces más de lo que cobraron en las salas de cine.

No pierda de vista que la empresa transnacional llamada "Televisa", fue cuando al inicio del conflicto entre las partes que me demandaban, quien atacó la película. Después a la hora del negocio, Televisa es la que la distribuyó en los videocentros.

11) *Le comenté anteriormente el trabajo que hicimos con un grupo de espectadores que interpretaron aspectos mágico - religiosos en "Los Motivos de Luz". Nos interesaría saber qué significan para ustedes: el mal de ojo, el nahual, el toloache, el té de tila, etc.*

*¿Cómo conceptualizan dichas categorías?*

F.C: Yo las conceptualizo en relación directa con el trabajo de escritorio con el guionista. No pierda usted de vista, que este guión nos tomó 4 años de trabajo porque las sucesivas versiones se fueron cambiando y afinando.

Yo las caracterizo como las piezas que articulan cierto orden progresivo dramático. En el momento en que nosotros tenemos la información por ejemplo que ella vio a sus hijos nada más de medio cuerpo, y que no ponemos en duda la sinceridad de sus palabras, tenemos que buscar el motivo por el cual nada más los vio de medio cuerpo. Remontamos entonces dentro de la información y encontramos que aparentemente su suegra le dio un té. ¿Qué raíz, qué infusión puede en alguien que está en un estado de shine emocional hacer que vea a sus hijos de medio cuerpo? Pues hay uno u otro según información científica, posible, no comprobable.

Entonces de ahí aparece el té de tila.

Su lamentable experiencia con un pastor protestante cuando niña, que insistió en explicarle que le iba a sacar el nahual del cuerpo, cosa que en verdad consistió en violarla, pues hay que remontarse y buscar de dónde viene este juego que es una especie de derecho de pernada? en otro sentido verdad?. Y bueno, esta es la forma con la que fuimos integrando los elementos y la misma estructura dramática, reclamó la presencia de la aclaración de los elementos. Estos elementos los preguntamos y analizamos con especialistas.

*M.S.: Hay un momento en la película cuando Luz habla del nahual. "El nahual te seca, te quita el trabajo, etc...". Algunas personas de nuestro grupo de trabajo, sabía que el nahual era un demonio que se hacía presente en un perro y que cada persona tiene en su vida un nahual. En este sentido, ustedes qué querían que la gente interprete?.*

F.C: Yo creo que en el caso del personaje de la película, el nahual es un elemento de defensa que ella exhibe y esgrime cada vez que entra en un estado que es como un precursor de un nuevo estado de supra - realidad. Entonces acude cada vez, a esta imagen, a esta presencia, a este elemento que ella considera existente dentro de su "otra realidad".

En este caso el nahual sería como la "tona".

El nahual tiene diversas formas de lectura e interpretación. La "tona" por ejemplo, en los estados de Oaxaca, en la costa de Oaxaca, es el animal que va a estar indisolublemente cerca del individuo toda su vida.

*M.S.: ¿En qué consiste la tona?*

F.C: La tona consiste en que nace el niño, la niña, lo dejan la primera noche a la intemperie debidamente protegido y a la mañana siguiente la pisada de animal más cercana al niño, es su tona. Puede ser un pájaro, puede ser un gato, puede ser una araña. Saben leer perfectamente. La tona de ciertas gentes agrade. En el caso del nahual es un demonio.

¿Qué elemento importantísimo no se puede exorcizar?. La religión católica es incapaz de exorcizarla. No hay fuerza alguna contra el nahual pero al mismo tiempo es un elemento contradictorio puesto que es una defensa y es una forma de información.

El nahual hace esto, el nahual nó hace esto, el nahual actúa así. En todo esto, yo diría que es a partir de estudios importantes pero como siempre en estas clases

sociales, muy desprotegidas, una literatura oral que se transmite y que en casos obviamente como en el de nuestro personaje, sirve de recurso y de defensa..

*M.S.: Entre otras categorías que se interpretó sobre categorías M-R está el toloache. ¿Cómo conceptualizaron ustedes este elemento?*

F.C: Pero el toloache ya sabe usted, que a estas alturas, es motivo de carcajadas y de chilhuayato.

*M.S.: A mí me comentaron que es un brebaje para retener al marido.*

F.C: Es una forma de captar y mantener hechizado a la pareja o a la futura pareja.

Todo esto entra mucho más en el campo de la tradición folklórica. Realmente a título muy personal, puedo comentarle que hace muchos años cuando yo muy joven y caminamos durante mucho tiempo por la parte alta de la sierra de Oaxaca, horas, días en esas actividades notables que tiene uno cuando joven y que siente la obligación de hacerlo. Recuerdo que en un pueblo cafetalero que se llama Tehuantepec a la entrada de una muy miserable choza, un mixteca nos ofreció agua de pozo, tal como lo ofrecen, una rodilla en tierra para que no nos haga daño. Tomamos el agua fresca y el producto de una jornada completa de caminata al sol, sin recursos alimenticios, para recibir posteriormente esta agua fresca, explica muy sencillamente en términos biomédicos, que nos produjo sentir mucho más fatiga y descansar y dormir a pierna suelta. Al día siguiente comentamos esto en Tehuantepec con el presidente municipal que nos dijo: Les dieron toloache.

Después de 15 horas de caminar, una jícara con agua fresca, afloja el cuerpo. Todo esto es una leyenda popular nada más.

**12) ¿No cree usted que es otro tipo de sensibilidad y sabiduría popular?**

F.C: Son otros conocimientos y son otras formas de aprehender la realidad. No perdamos de vista que jamás podremos acabar de interpretarla. Siempre tendremos una posición profundamente escéptica. La formación familiar social, individual, nos separa para siempre de unas creencias populares, de una tradición de tipo oral.

Ahora, el efecto del toloache existe o no existe verdaderamente? Lo que sucede es que toloache o no toloache, el personaje de la película estranguló a sus hijos con la puerta abierta.

Cuando a los niños les tratan de hacer daño, corren, y si la puerta está abierta se salen. No se salieron porque Luz era su madre.

**13) En la película están todos los elementos puestos para que el juicio lo haga el espectador. En este afán, la brujería y supersticiones se podrían asociar con la locura de Luz?**

F.C: La brujería no tiene que ver con la enfermedad que tiene un hombre.

La vecina dice que es una santa. Dice que tiene levitaciones, que entra en estados de contemplación, que no come, que vive en un estado de pobreza terrible. Siendo que la autopsia del niño demostró alimento dentro de las vísceras 34 horas antes.....

**14) ¿Cómo estructuraron el guión para dar diversos efectos de sentido. Por ejemplo la insinuación de que Ana era bruja. Era bruja o no era bruja?**

F.C: No es bruja puesto que la psicóloga sí acepta el té y puede que no haya sido de tila .Si es o nó es bruja, yo creo más bien que es asunto del horno.

¿De quién es el horno?

¿De quién es la masa?

¿De quién es el azúcar?

Digamos que Ana tiene un sentido de la vida mucho más práctico que Luz.

*M.S.: Hay indicadores que insinúan que Ana es "bruja" Por ejemplo en la escena en que Ana le ofrece un té a la psicóloga. El tono de voz aquí también es importante. ¿Cómo construyó y pensó su narración para elaborar estos efectos de sentido?*

F.C: La excelencia del cine es la ambigüedad. Los Motivos de Luz está construída en torno a esta virtud máxima y no alcanzada aquí que es la ambigüedad. La interpretación es de los espectadores. Yo no creo que sea bruja.

A partir de informaciones uno va creando efectos de sentido. Recuerde que en las juntas de trabajo entre un psicólogo y un recluso, usualmente a la novena o décima reunión, el recluso dice la verdad. En el casode Luz, a la sexta reunión dijo la verdad. No sabemos cuál sea esa verdad, pero la dijo. Y esto es porque la forma de trabajo del psicólogo es muy clásica y muy clara: ¿Cómo te llamas?, ¿Cuántos años tienes? ¿Quién es el presidente de la república?, ¿En qué país vives?

En este juego de ir y venir, poco a poco el recluso va dando la información necesaria. De ahí que le quiero explicar que al principio de la película, para abundar lo que usted dice, el psicólogo en turno, la califica de sub - normal, lo cual es absolutamente falso.

*M.S.: El inicio de la película parte con un juicio: "mentalidad sub-normal". Qué peso le atribuye a esta escena en relación a las posibles reinterpretaciones de los espectadores?*

F.C: Lo que pasa es que el espectador hace su propio juicio no por lo que dice fuera de cuadro el psicólogo, sino por el valor de la imagen porque del momento en que dice su diagnóstico: mentalidad subnormalñ yo filmo a Luz levantándose y nada

más se ven sus manos y sus antebrazos que es en la emoción y en el entendimiento del espectador, que es con esas manos con las que probablemente estranguló a sus hijos.

Repito la misma intención en la última entrevista con la psicóloga, que le dice que ya no la podrá ayudar, que se tiene que ir. Ahí vuelvo a filmar a Luz levantándose con las manos cruzadas. Las manos de Luz entonces, serán el elemento que virtualmente perturba al espectador.

*15) ¿Los efectos dramáticos de la película se hicieron con asesoría de especialistas?*

F.C.: La película se hubiera resuelto de otro modo si yo hubiera hecho caso de los asesores psiquiatras, porque el final no es un fina cinematográfico. No es un final en relación a toda la estructura de la película por una simple y sencilla razón, porque el final y todos los asesores en términos psiquiátricos estuvieron en desacuerdo conmigo pero yo se lo que es el cine y ellos nó.

El final tiene que intercalar Luz necesariamente un me quiero morir, no me quiero morir, me quiero morir, no me quiero morir, porque es la contradicción de un mundo y otro mundo. Pero hubiera yo generado en el espectador, una confusión total, entonces no lo hice en ese sentido.

Hay que buscar emocionalmente, que el espectador salga de la sala y no pueda reponerse por así decirlo.

Diría yo que es el único efecto dramático que me autorice. Lo demás es una ambigüedad constante.

16) *¿Cuáles serían los significados más importantes que articulan la película? La marginación social, la degradación de la mujer?*

F.C.: Lo que sucede es que estos significados que nos parecen a nosotros terriblemente evidentes y relevantes dentro del núcleo social de estos personajes, no son significativos de nada.

Para nosotros y como está estructurada la película sí nos parecen muy orientadores, pero de hecho esto es una falsa pista porque no significa nada.

¿Qué tan degradante es?. "Ya tienes quién te embarre de pastel", porque tiene una amante con quien tiene otra hija.

A nosotros nos puede parecer muy significativoo que la madre de Sebastián le toma la mano y él la quita. Un gesto que no tiene importancia pero claro, como en este momento todo espectador está acarreado de interpretaciones posibles...Yo he oído a un buen número de espectadores, que la reacción de Sebastián es con la mano otra vez, porque sus manos fueron las que hicieron el sucio trabajo. Simple interpretación de los espectadores.

Toda la película son las manos.

¿Qué hace la licenciada en la cárcel. Le da la mano, la otra pone la mano encima, ella la cubre y la otra la saca.

¿Qué hace dentro de su celda cuando tiene crisis?. Siempre son las manos las que al final se quedan.

¿Qué hace la psicóloga? toma una manzana, habla por teléfono y toca el hilo del teléfono. Siguen las manos.

17) *Sin el clima mágico - religioso la película hubiera seguido su curso?*

F.C: No necesariamente, porque recuerde usted que la información religiosa, confusa pero religiosa que tiene Luz es muy compleja.



Cuando invaden los terrenos, el líder le pregunta cómo se llama el niño. Ella le dice que se llama Israel y luego le dice que dicho lugar es la tierra prometida.

O sea que ella tiene una formación fragmentaria pero abundante. No se puede dissociar el aspecto religioso en esta película.

Los aspectos mágico - religiosos son elementos que hacen franquicia al camino para interpretar y tener una mejor lectura de la película.

*18) ¿Por qué se eligió crear un entorno mágico alrededor de algunos personajes?*

F.C: Para nosotros fue extremadamente favorable descubrir ese entorno mágico porque nos permitió complicar más la madeja que es el atractivo de esta película y por lo que tanto tardamos en la realización del guión. Porque su propia ambigüedad y sus múltiples pistas nos arrojaban cada vez, guiones confusos.

*19) ¿El "montaje paralelo" que eligieron no era riesgoso para que los sujetos interpreten la narración?*

F.C: Yo hace un momento le decía que no hay público tonto. Hay público inculto pero cuando la emoción está debidamente contenida, cuando la violencia está sujeta, el público está atentísimo. Esto lo descubrimos hace 15 años con "El Apando". Un síncope constante en tiempo, atrás y adelante y para el público no fue para nada difícil entenderlo y aceptarlo. Todo depende del orden temático. El orden temático determina lo que va a poder resistir el espectador de cualquier clase social en tanto progresión de la película.

En este sentido, sabemos que cuando apagan la luz en el cine, el espectador se expone a una serie de técnicas que en conjunto van a narrar una historia y van a expresar una serie de mensajes los cuales serán interpretados en conjunto y no de

manera fragmentaria. Este conjunto de técnicas no fastidian al espectador solo si la película está bien hecha.

No fastidia en la medida en que está debidamente puesta en escena y fotografiada. En los Motivos de Luz, hay un ejercicio de estilo que va directamente de acuerdo a la historia y que si hubiera sido hecho de otro modo, el espectador perdería atención.

Le voy a explicar lo siguiente para que usted se de cuenta y tenga mayor información.

En todas las sesiones entre la psicóloga y Luz, la psicóloga ve arriba de los ojos de Luz y Luz ve abajo de los ojos de la psicóloga. Con el uso de las focales cerradas da la impresión de transparencia en la psicóloga y en Luz da una cierta cavernosidad, da un cierto modo de ver.

No es más que un proceso de puesta en escena y de dirigir la mirada que da toda una serie de intenciones.

**20) *¿Esos efectos de sentido cómo los anticipan o cómo los construyen?***

F.C: Da esos rendimientos porque la actriz que hace de psicóloga tiene las pupilas muy claras. El blanco del ojo lo tiene mucho más amplio y Patricia Reyes Spíndola al contrario, tiene una mirada muy opaca, muy dura . Entonces lo que había que hacer es dar la impresión que se ven a los ojos, pero nunca se ven a los ojos.

**21) *¿Cómo entiende la relación del cine con la realidad social desde su película?  
¿Qué elementos toma de la realidad para representarlas?***

F.C: Vamos primero tratarnos de entendernos. Yo explicarme y usted tal vez admitir que la realidad cinematográfica es una y la realidad es otra. Tiene como bases comunes, la posibilidad de que en medio esté alguien que quiera explicar una serie

de ideas que pasan en la realidad , para recrear la realidad en la historia cinematográfica. Pero las dos cosas son diametralmente interpuestas y difícilmente comparables.

Se puede uno referir a la realidad social dentro de la realidad cinematográfica pero la realidad cinematográfica no es la realidad.

La realidad entonces, se reformula, se recrea o se deforma.

El cine como medio masivo en los países donde la lectura es prácticamente nula, es el medio más el drama que se usa para referirse a ciertas cosas. Lo que sucede es que el cine mexicano tiene una vida profundamente errática. En consecuencia, cuando nosotros hace 16, 18 años, iniciamos una actitud que se interpreta como testimonial de la realidad, se supone que desde aquí pasamos inmediatamente en el campo del cine de denuncia verdad? Porque se refiere a la realidad social de México. Era un calificativo erróneo. En todo caso, el gendarme 777 como Cantiflas es igualmente testimonial, en todo caso "Con quién andan nuestras hijas" de Alejandro Galindo con Fernando Soler, es igualmente testimonial. Lo que sucede es que contiene elementos de pensamiento muy limitado, de una profunda hipocresía, de una actitud de bien pensante.

En este sentido, la realidad y la realidad cinematográfica no han cambiado en lo más mínimo. Es la persona que está en medio y su voluntad que ha cambiado. No sé si me explico. Si nosotros creemos "Canoa" es un ejemplo. La historia del cine mexicano está plagada de curas bonachones, regordetes, arregladores de matrimonios, encaminadores de almas.

Resulta que ahora existe "Canoa" que es la historia de un cura malvado.

*M.S.: En ese cine de denuncia toma usted elementos de la realidad, los reformula, los critica, los recrea y provoca múltiples reflexiones.*

F.C.: Sí es así. No pierda de vista que nos precede la gran tradición en ese sentido. Lo que pasa es que la gente está poco informada de su historia cinematográfica. Pero si usted tiene la tingencia de ver una película de los años 30' que se llama "El compadre Mendoza" de Fernadode Fuentes o "Vamos con Pancho Villa", usted verá que es una reflexión sobre la reducción fiscal terrible y contradictoria. Entonces, existe una tradición del cine mexicano a través de sus géneros.

Realidad, realidad cinematográfica, nueva interpretación y quizás mayor profundidad y sobretodo compromiso. Porque este es el elemento que determina todo. Si usted no tiene un compromiso ideológico que casi siempre se convierte en un compromiso político, es imposible que aborde usted la realidad y la transfiera al cine sin una proposición al respecto. Digamos que la gran mayoría del cine mexicano en sus películas son películas no comprometidas. Comprometidas quizás con la taquilla y el bienestar económico del productor pero no comprometidos con un modo o una forma de expresión. Una forma de expresión artística. En consecuencia casi siempre está comprometida. Sea pintura, sea música, sea escultura, sea literatura, sea cine.

## *22) ¿Qué perspectivas ve actualmente en el cine mexicano?*

F.C: Pocas. Recuerde usted que yo ya soy un cineasta de 53 años. Yo hice lo que pude y no lo que quise. En todo caso, las películas ahí están. Ya nadie las puede borrar.

Creo que ahora toca al relevo generacional de nuevos cineastas abordar las cosas según su muy particular y muy honorable punto de vista.

**23) *¿Identifica actualmente algunos buenos cineastas?***

F.C: Los hay. Lo que hay que ver es el desarrollo de su oficio. No se puede juzgar a un cineasta por una película ni por dos. Dificilmente por tres. Están comenzando sus primeras películas. Hay que esperar. Este es un oficio muy complicado, muy ingrato . Por eso, hay que darles chance.

**24) *¿Qué proyectos tiene actualmente?***

F.C: Estoy preparando un proyecto pero igual no lo hago. Yo le repito, que estoy del otro lado de la barrera. Filmar siempre me ha costado mucho trabajo. Hay gente que se divierte, se entretiene. A mí me fastidia profundamente. Es una verdadera pesadilla filmar. Nunca quedo conforme, satisfecho, nunca me alcanza el dinero.

Me enfermo. Entonces yo lo que pude hacer, ya está hecho. Yo creo que se hubiera podido hacer mejor, con mayor juicio, con mejor seriedad. Bueno ya está.

**25) *¿Qué elementos son los que usted considera que tiene debe de tener un buen cine?***

F.C: Ser bueno, comprometido.

Porque "Cantando bajo la lluvia" con Jane Kelly está comprometido con el género musical y es un ejemplo maravilloso del cine.

El cine no tiene más que dos formas de ser lamentablemente, ahí sí no es ambiguo. O es malo o es bueno.