

9



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

ANALISIS HISTORICO DE UNA PELICULA BASADA
EN UN CASO PERIODISTICO:
LOS MOTIVOS DE LUZ (1985) DE FELIPE CAZALS

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
C O M U N I C A C I O N
P R E S E N T A :

MARTHA ELBA BAEZA GUERRERO

Acompañada de 2 diskets



ASESOR: PROF.: FEDERICO DAVALOS OROZCO

MEXICO, D. F.,

2002.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A ustedes papá y mamá, porque gracias al amor, la confianza y la fe que han depositado en mí he podido culminar un ciclo más en mi vida. Ustedes me han enseñado a ser tenaz y valiente cuando tengo frente a mí retos; me han ayudado a alejar el miedo y la desidia cuando se apoderan de mí. Gracias por la vida y por ser mis papás. Espero no defraudarlos.

A mis hermanas Jesús y Maribel, porque siempre me han brindado su apoyo incondicional. Especialmente a ti hermana, por haber contribuido a que esta tesis sea hoy una realidad y por animarme a seguir adelante.

A mi abuelito Jesús y a mi primo Osvaldo quienes siempre vivirán en mis recuerdos.

Agradezco infinitamente a mi asesor, Federico Dávalos, quien contribuyó con sus acertadas disertaciones a que este proyecto viera la luz. Gracias profesor por la paciencia y la confianza que me tuvo, por las horas dedicadas a la revisión de mi trabajo y sobre todo por alentarme a no claudicar.

Gracias a los profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, especialmente a María Luisa López Vallejo y a Francisco Peredo Castro, pues a través de ustedes pude conocer lo que hoy más me apasiona, el cine.

A la Filmoteca de la UNAM agradezco que haya contribuido en mi formación en el ámbito cinematográfico. Gracias Adriana, José Antonio y Don Fede, donde quiera que se encuentre, por su amistad y apoyo incondicional.

Una película es un fenómeno complejo, un diamante con muchas facetas, cuyo brillo puede atenuarse o resplandecer, según la intensidad y el ángulo de la luz. Esto se debe a que, como resultado final de un deliberado acto humano, está imbuido de todas las intangibles actitudes humanas intelectuales y morales, que el hombre necesariamente expresa en todo lo que hace.

W. O. Robinson.

INDICE

Introducción	1
CAPITULO 1	
El cine y la historia	4
1.1 ¿Qué es el cine?	4
1.1.1 El cine como industria	6
1.1.2 El cine como medio de comunicación	8
1.1.3 El cine como lenguaje	8
1.1.4 El cine como testimonio social	9
1.2 Análisis del cine desde la historia	10
1.2.1 Lectura histórica del film	13
1.2.2 Lectura cinematográfica de la historia	15
1.3 Elementos para el análisis del filme	17
1.3.1 La ideología	18
1.3.2 El imaginario colectivo	18
1.3.3 Los autores	19
1.3.4 Las censuras	19
1.3.5 Los públicos	20
1.3.6 La crítica	20
CAPITULO 2	
Referente histórico de <i>Los motivos de Luz</i>	21
2.1 Características del gobierno de José López Portillo (1976-1982)	22
2.2 Características del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988)	27
2.3 Situación de la industria cinematográfica en el sexenio de Miguel de la Madrid	31
2.3.1 Cine estatal	34
2.3.2 El Plan de Renovación Cinematográfica	41
2.3.3 COTSA y la exhibición	44
2.3.4 Cine independiente	47
2.3.5 Cine privado	49

CAPITULO 3

El caso de Elvira Luz Cruz	53
3.1 El 9 de agosto de 1982	55
3.2 El proceso judicial	60
3.3 Irregularidades en el proceso judicial de Elvira Luz Cruz	64

CAPITULO 4

Lectura histórica de <i>Los motivos de Luz</i>	68
4.1 El cine basado en referentes periodísticos	68
4.2 La película <i>Los motivos de Luz</i>	72
4.2.1 La producción	72
4.2.2 La exhibición	74
4.2.3 Los premios	75
4.2.4 La crítica	76
4.2.5 La reclamación	80
4.3 Trayectoria de Felipe Cazals	83
4.3.1 Primeros años	84
4.3.2 El inicio de una larga trayectoria	86
4.3.3 Cambio de suerte	89
4.3.4 Películas independientes	98
4.3.5 Filmografía	99
4.4 <i>Los motivos de Luz</i> como representación del caso de Elvira Luz Cruz	100
4.5 Impacto del caso en otros ámbitos	107
4.5.1 El documental <i>Elvira Luz Cruz: pena máxima</i>	108
4.5.2 La obra teatral: <i>La fiera del Ajusco</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	113
4.5.3 El mismo caso en la literatura	116
4.5.4 El Comité de Apoyo a Elvira	119
Conclusiones	120
Bibliografía	124
Hemerografía	126
Otras fuentes	131

La presente investigación surge por la inquietud de descubrir las razones por las cuales un hecho noticioso, del tipo de nota roja, fuera tan relevante en su tiempo como para ser llevado a la pantalla en un filme de ficción. La primera explicación que encontramos era que los guionistas o directores de cine frecuentemente buscan en esta sección del periódico material de trabajo o inspiración para desarrollar una historia.

Las peculiaridades del caso de una mujer que asesina a sus cuatro hijos y de la película **Los motivos de Luz** (1985) de Felipe Cazals trasciende este simple argumento. Por un lado tenemos un hecho verídico que por sí mismo generó opiniones que condenaban y que cuestionaban no a la madre, sino al *sistema* que la orilló a cometer tal acto, mientras que la película también fue motivo de controversia e incluso de censura por el tratamiento del tema.

Ante esto, iniciamos la búsqueda de un método que nos permitiera comprender en toda su dimensión esa realidad trasladada a la pantalla y las repercusiones que la película tuvo al ser exhibida, sin dejar de lado los contextos en que se produjeron.

De todas las propuestas que existen para abordar un filme elegimos una relativamente nueva y poco explorada, donde confluyen el cine y la historia. Para ello, tomamos como base el tipo de análisis propuesto por José Enrique Monterde en el libro *Cine, historia y enseñanza*.

Dentro del binomio cine-historia existen tres posibilidades de análisis: a) historia del cine, b) lectura histórica del filme y c) lectura cinematográfica de la historia. La primera se refiere a un recuento evolutivo y cronológico del cine, es el tipo de trabajo que realiza Emilio García Riera en el ámbito nacional o George Sadoul y Roman Gubern en el plano internacional.

Las otras dos perspectivas, que no son excluyentes o contradictorias y generalmente resultan ser complementarias e incluso inseparables para el análisis de filmes históricos, son las que más nos interesan y las que desarrollamos ampliamente en este trabajo.

La lectura histórica del filme nos permite acceder, a través del cine, al conocimiento del pasado. El filme visto de esta manera es una herramienta más del historiador, una forma más de acceder a un momento específico de la historia.

Mientras que la lectura cinematográfica de la historia, consiste en la

elaboración de un discurso histórico mediante la utilización de los recursos técnicos e intelectuales del cine. En este sentido, la fecha o el personaje histórico son el objeto central del discurso cinematográfico, la escenificación de la historia viene a conformar lo que genéricamente llamamos "cine histórico".

Partimos de la premisa de que la película **Los motivos de Luz** puede ser considerada histórica por dos razones, por el acontecimiento periodístico que rescata y que nos habla de la vida nacional en una época, como por el contexto socio histórico que rodeó la producción del filme. Asimismo, comprobamos que la sociedad reflejada en la película de Cazals no es la realidad, sino el resultado de la percepción a su vez mediatizada de los autores.

Para llegar a tales aseveraciones tuvimos que revisar diferentes tiempos para entender el tipo de reflejo histórico que nos está dando el filme. El primero de ellos es la fecha en que se dieron los hechos delictivos, 9 de agosto de 1982, inmersa en el contexto de la peor crisis por la que atravesó el país ese mismo año. Otro tiempo es el de la producción de la película, el cual se inscribe dentro del periodo presidencial de Miguel de la Madrid.

Otros elementos que enriquecen la lectura histórica del filme son la descripción de la obra del director Felipe Cazals, quien en sus películas lo mismo aborda grandes momentos históricos (**Emiliano Zapata**, **Aquellos Años** y **La Güera Rodríguez**), que hechos periodísticos (**Canoa** y **Las Poquianchis**), las censuras, que van desde las oficiales hasta las personales, la crítica, que se erige como el puente entre la industria y el público, y los trabajos que en torno al mismo caso surgieron en el ámbito teatral, literario y social.

Todos estos aspectos los presentamos en cuatro capítulos. En el primero sentamos las bases teóricas y metodológicas necesarias para abordar, desde la perspectiva histórica, el filme en cuestión.

En el segundo capítulo establecemos el contexto socio-político en el que se dio el homicidio y la producción de la película. Brevemente reseñamos las características de los sexenios de José López Portillo y Miguel de la Madrid, incluyendo la condición de la industria cinematográfica dentro de este último periodo.

En el tercer capítulo nos enfocamos exclusivamente en la reconstrucción del caso a partir de las notas periodísticas; de la misma forma mostramos las distintas versiones que al respecto hubo. Cabe señalar que lo más importante de esta investigación no es descubrir la culpabilidad o inocencia de Elvira Luz Cruz, sino únicamente hacer énfasis en la trascendencia de los hechos, determinados en gran medida por el contexto socioeconómico en que se dieron.

En el último capítulo realizamos el análisis de la película, desde la producción hasta la reclamación. También hacemos una reseña de la trayectoria

del director Felipe Cazals para establecer aquellos elementos estilísticos y temáticos constantes a lo largo de su obra y que en **Los motivos de Luz** se hacen presentes.

Incluimos también las diferentes manifestaciones que surgieron en torno al caso: el documental **Elvira Luz Cruz: pena máxima** (1985) realizado por dos estudiantes del Centro de Capacitación Cinematográfica, Dana Rotberg y Ana Diez; el cuento *Guadalupe Ángeles* de Cristina Pacheco, la pieza teatral *La fiera del Ajusco* de Víctor Hugo Rascón Banda; y en el terreno social el Comité de Apoyo a Elvira Luz Cruz, constituido por un grupo de mujeres dedicadas a proporcionar una defensa justa a la filicida

Finalmente, abordamos el análisis de **Los motivos de Luz** como discurso histórico. En este sentido, el caso de Elvira Luz Cruz constituye el objeto principal del discurso cinematográfico. También establecemos la percepción del director sobre el hecho histórico y cómo lo plasmó en el filme, es decir, de qué manera Felipe Cazals efectuó la transposición social por la vía fílmica. Para ello tuvimos que dar respuesta a tres preguntas: ¿qué hechos se seleccionan? ¿cómo se desarrollan en el filme? y ¿qué conexiones entre ellos se desarrollan?

Podemos decir que este trabajo ofrece una amplia gama de posibilidades de investigación en un terreno que hasta hoy ha sido poco explorado: el análisis de filmes cuyo referente es un caso periodístico. Nuestra intención es demostrar que los filmes de ficción que aluden a eventos cotidianos y comunes son importantes y tienen un valor histórico y sociológico, debido a que nos remiten a un momento muy específico de nuestro pasado cercano.

Desde el punto de vista social, el de Elvira es un caso con implicaciones ético-morales y jurídicos. Además, nos habla de la incapacidad de un gobierno por fomentar la justicia social y, de la preocupación de los intelectuales por la inestabilidad económica y los niveles de pobreza que estaba alcanzando la población menos favorecida, que desesperada por la crisis, prefería matar a sus hijos que verlos morir de hambre.

Cinematográficamente la película generó discusiones en torno a si se debe abordar o no casos verídicos y qué tanto afecta esto el derecho de terceros, o de si se debe prohibir su exhibición por no apegarse fielmente a desarrollo de los hechos reales. Asimismo, nos ubica en un momento crítico de la industria cinematográfica nacional incapaz de crear productos de calidad, no sólo por la cuestión económica, sino por la carencia de elementos temáticos y estilísticos.

Así, desde la perspectiva histórica del cine entendemos una investigación donde partimos de la reflexión fílmica, para concluir la importancia de una situación histórica. Cabe mencionar que, generalmente el análisis se realiza a la inversa, esto es, se intenta verificar la trascendencia histórica mediante el análisis fílmico.

En este capítulo vamos a establecer las bases teóricas que le dan sustento a este trabajo. Con el fin de caracterizar el cine, daremos una descripción de lo que es, además de cuatro acepciones del cine básicas para ésta investigación: el cine como industria, medio de comunicación, lenguaje y testimonio social.

Exponemos también la conveniencia de abordar el cine desde la historia y las formas en que se dan los cruces entre éste binomio de acuerdo con el punto de vista de José Enrique Monterde y de su libro *Cine Historia y enseñanza*. Asimismo, explicamos las tres vías que existen para acercarnos al cine desde la historia: la lectura histórica del filme, el filme como discurso histórico y la historia del filme.

1.1 ¿Qué es el cine?

La palabra cine nos remite a muchas y muy variadas acepciones como la de ser un invento, un lenguaje, una diversión, un aparato ideológico, una industria cultural, un medio masivo de comunicación, imágenes en movimiento, entre otras. Es a la vez arte y ciencia. Todos estos adjetivos son correctos, pues el cine encierra una complejidad tal, que es en ella donde radica su fascinación.

El cine, en palabras de Roman Gubern, es "un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible. Es la máxima solución óptica que ofrece la ciencia del siglo XIX a la apetencia del realismo que aparece imperiosa en el arte de la época: en la literatura naturalista y en la pintura impresionista"¹

Antes de desarrollar sus posibilidades artísticas y comerciales, el cine surge como un invento científico, producto de diferentes búsquedas y hallazgos, capaces de conjugar imagen y movimiento en un mismo aparato. La consumación de tan afortunado invento se dio gracias a las inquietudes de inventores de diferentes latitudes (principalmente europeos) interesados en lograr una proyección animada.

Aparatos como la cámara obscura, base de la fotografía, descubierta por el físico napolitano Juan Bautista della Porta desde el siglo XVI o la linterna mágica – cuyo mecanismo se compone de una lente convexa y una fuente de luz para

¹ Román Gubern, *Historia del cine Vol. I*, p.13.

proyectar imágenes- descubierta por el padre jesuita Atanasio Kircher en la primera mitad del siglo XVII, constituyen los antecedentes técnicos de lo que en el siglo XIX se conocería con el nombre de cinematógrafo

Desde luego, los primeros intentos por dar vida a los dibujos y posteriormente a las imágenes, dieron un gran paso con la investigación sobre la *persistencia de la visión*, la cual establecía que el ojo humano retiene las imágenes durante una fracción de segundo después de que el sujeto deja de tenerlas enfrente

Exhaustivos estudios comprobaron que si se tomaban dieciséis imágenes de un movimiento que transcurre en un segundo y éstas a su vez se hacen pasar rápida y sucesivamente también en un segundo, veremos una imagen en movimiento, gracias a la persistencia de las imágenes en la retina la cual une esas imágenes. Actualmente son veinticuatro cuadros por segundo los que pasan a través de la mirilla del proyector

Otra de las búsquedas científicas fundamentales que contribuyeron a la aparición del cinematógrafo fue la fotografía. Durante el primer cuarto del siglo XIX, el físico francés Nicéphore Niépce logró las primeras imágenes permanentes utilizando una cámara oscura y una plancha de peltre recubierta de betún de Judea para fijarlas

Posteriormente, el descubrimiento de la fotografía se aplicó al análisis del movimiento a través de la toma de fotografías a intervalos regulares. Uno de los principales experimentos al respecto lo realizó el médico inglés Eadweard Muybridge quien a través de sus *baterías fotográficas* obtuvo imágenes del galope de un caballo.

Descubrimientos tales como la cámara oscura, la linterna mágica, la fotografía y los estudios sobre la persistencia retiniana hicieron propicio el descubrimiento del kinetoscopio por Thomas Alva Edison en Estados Unidos y del cinematógrafo por los hermanos Louis y Auguste Lumière en Francia, quienes perfeccionaron el método de fotografiar las imágenes y reproducirlas posteriormente en una pantalla a más de un espectador.

Sin embargo, son los hermanos Lumière quienes establecieron las bases de lo que hoy conocemos como el cinematógrafo desde el punto de vista de la técnica (al inventar una cámara que al mismo tiempo era copiadora y proyector), del arte y de la industria del entretenimiento.

Cabe señalar que fue Georges Méliès quien demostró que el cine no sólo servía para grabar la realidad, sino que también podía recrearla o falsearla. Con estas imaginativas premisas, hizo una serie de películas que exploraron el potencial narrativo del nuevo medio.

La trascendencia del cine a otros ámbitos además del científico se debe al momento histórico en que surge, finales del siglo XIX en plena época industrial, "en el seno de la burguesía surgida de la revolución, clase social con una mentalidad pragmática y amante de lo concreto, en el seno de una sociedad que asiste al desarrollo y triunfo de la ciencia positiva y a la aparición del materialismo de Marx. En el siglo del progreso, aparece el realismo como una exigencia artística y filosófica, a la que la tecnología ofrece sus instrumentos: la fotografía, el fonógrafo y el cine."²

La cualidad del cine de ser invento científico se ve superada cuando entra en contacto con la sociedad. Incluso se le ha atribuido el poder de influir social y políticamente en las personas. Así, vemos como este instrumento de reproducción de imágenes en movimiento se instituye como industria, como medio de comunicación, como lenguaje y como testimonio social.

Todas estas categorías nos hablan de la forma en que los seres humanos conciben al mundo a través de las imágenes, de la forma en que se expresan artística y culturalmente, de la mentalidad de los creadores de los productos fílmicos, ayudándonos a comprender las grandes ideas de nuestro tiempo.

A continuación intentamos describir las clasificaciones, para nosotros, más representativas de la concepción que se tiene del cine, las cuales nos servirán más adelante al momento de realizar el análisis de nuestro objeto de estudio.

1.1.1 El cine como industria

La forma en cómo está organizado el cine responde a los parámetros de una industria de cualquier ramo pues cuenta con una "producción colectiva y organizada, difusión programada, publicidad, venta del producto, búsqueda preferente de beneficios, etc."³

Estas características están ligadas estrechamente con el momento histórico del nacimiento del cinematógrafo en 1895, en plena era industrial. Así, el cine "responde a las necesidades de amplias masas de población que, fruto de esa misma industrialización, se han concentrado en las grandes urbes y que representan una real demanda de diversión barata y fantasiosa, mayor cuanto más depauperada es su condición económica y su dependencia ideológica".⁴

A pesar de operar bajo los mismos parámetros que una industria, la producción del cine es una actividad muy peculiar, pues sus productos no son objetos materiales. La industria cinematográfica vende a los consumidores "la

² Idem.

³ Angel Luis Hueso, *El cine y la historia del siglo XX*, p. 29.

⁴ José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, p. 14.

posibilidad de ocupación del tiempo, en medida preferente del tiempo llamado *libre* o *no productivo*".⁵

Asimismo, la producción de los filmes implica un lugar específico de filmación, además de una inversión considerable de dinero. Ello ha originado la creación de empresas o *trust* capaces de realizar películas en serie. Un ejemplo claro lo encontramos en Hollywood, ciudad que se dedica especialmente a la producción de películas, lo mismo que Silicon Valley está dedicada a la producción de computadoras.

Las productoras, los géneros y el *star-system* son elementos que organizan y definen la oferta en la industria cinematográfica. De acuerdo con José Enrique Monterde, las productoras establecen los perfiles temáticos y artísticos, así como las asociaciones con corporaciones económicas.

Los géneros permitirán clasificar los gustos y necesidades del público, lo mismo que para planear la producción. Mientras que el *star-system* servirá para atraer al público a las salas de cine que desean ver a su artista preferido, además de influir ideológica y comercialmente en modelos de conducta, moda y actitudes gracias a los mecanismos de identificación y adhesión emocional.

Por otro lado, el cine es un negocio lucrativo -a pesar de sus altos costos de producción- gracias a su "ubicuidad, la posibilidad de serialización y la masificación de la oferta, conducente por otra parte a la pérdida de muchos particularismos geográficos y sociales. Un mismo film puede ser exhibido simultáneamente en lugares extremos del mundo y un conjunto de ellos pueden ser producidos en serie".⁶

El cine forma parte ya de la vida social y cultural del ser humano. No importa la clase social, la religión o la convicción política para asistir a una función de cine. A diferencia de otros espectáculos, el cine es capaz de resistir cualquier avatar de tipo social, esto es, a pesar de las crisis económicas o de las guerras la gente sigue asistiendo a las salas de cine y las productoras realizando filmes.

Constantemente el cine se ha tenido que adecuar y enfrentar a la competencia que implicó la aparición de la televisión y el video casero, a las nuevas tecnologías de producción y de difusión, sin embargo, la industria cinematográfica se sigue rigiendo por los preceptos antes mencionados.

Finalmente, antes de emitir un juicio o crítica sobre una película, es importante determinar cuales fueron las condicionantes económicas que intervinieron en su producción.

⁵ *Ibid.*, p.17.

⁶ *Idem.*

1.1.2 El cine como medio de comunicación

Decimos que el cine forma parte de los medios masivos de comunicación debido a que cumple con el esquema básico comunicativo emisor – receptor, conectados por un canal donde circulan los mensajes.

En este caso el emisor lo constituye el realizador. Este puede ser el productor, el guionista o el director de la película. Dadas las características comerciales y artísticas que confluyen en la producción de un film, y de acuerdo con la perspectiva del paradigma de Laswell, el ¿quién dice qué? dependerá de los intereses que se persigan con la proyección de la película.

Podemos decir también que, el emisor es "una figura simbólica que remite a un conjunto más o menos amplio, que acostumbra a adquirir la estructura de un equipo de trabajo".⁷ Sin embargo, no podemos dejar de lado de entre los diversos "autores" de un film, a los cineastas, pues son ellos los que desde su propia visión del mundo imponen estilos para transmitir sus ideas. Y es a partir de la figura del "cineasta" que se han realizado numerosos estudios sobre cine.

En el otro extremo del proceso de comunicación vemos que el público (receptor), al igual que sucede con el emisor, no lo encontramos en forma homogénea, sino que se integra por grupos y sectores que nos remiten a pensar en varios "públicos". Cabe resaltar que el estudio de las audiencias ha sido poco explorado por los investigadores sociales, en gran medida debido a la diversidad de condicionantes que lo integran.

El cine como medio de comunicación produce mensajes dirigidos a informar, divertir, manipular u opinar, los cuales están sometidos a condicionantes sociales, culturales y personales. Dichos mensajes son recibidos por un público que también está inmerso en esas mismas características. Ambos polos del proceso comunicativo (emisor –receptor) se influyen y se afectan.

Así pues, "el cine se nos ofrece como espacio para el discurso, donde la sociedad nos habla y se escucha por la vía interpuesta de unos autores y un público".⁸

1.1.3 El cine como lenguaje

En principio podemos decir que el lenguaje es un conjunto de signos ordenados sistemática y lógicamente, y que nos sirve de canal para establecer una comunicación.

⁷ José Enrique Monterde, *op.cit.*, p. 10

⁸ *Ibid.*, p. 11

Para los semiólogos y lingüistas, el cine debe leerse como si fuese un texto escrito, respetando sus puntos y comas. La materia de expresión estará dada por la imagen de los objetos, y no por los objetos mismos; así como por la reproducción fotográfica de la realidad

El lenguaje cinematográfico se compone de elementos visuales y auditivos que lo hacen entendible a todo el público, los cuales más allá de ser sistemas perceptivos "ponen en juego una amplia gama de sistemas culturales: reconocimiento, identificación y enumeración de objetos, conjuntos de simbolismos y connotaciones"⁹

Aspectos tales como movimientos de cámara, encuadres, angulaciones, iluminación, color, composición de la escena, etc. así como el montaje forman parte del código cinematográfico socialmente asimilado y encaminado a transmitir una serie de ideas y pensamientos

Actualmente este código de imágenes resulta casi imperceptible para el espectador común, dado que vivimos en una sociedad que ha crecido a la par del progreso de los medios audiovisuales (cine, televisión, video) Sin embargo, para el investigador, el lenguaje cinematográfico es fundamental en el análisis de contenido del film en sí mismo y para investigaciones relacionadas con la sociedad en que se producen las imágenes.

1.1.4 El cine como testimonio social

Esta categoría es la más importante para la presente investigación. Es desde nuestro punto de vista, la compilación de las anteriores, ya que en el fenómeno cinematográfico intervienen seres humanos los cuales tienen algo que decir a través de sus productos fílmicos.

Atrás quedó la concepción del cine como una mera reproducción mecánica de las imágenes con el único interés de divertir al público que acude a la proyección de una película. El cine debe ser considerado "como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida en que refleja ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los films. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo."¹⁰

Gracias a que estos hechos se conservan en imágenes perdurables y reproducibles al infinito, podemos acceder a "rasgos de la vida contemporánea que sino se habrían perdido, dado que el cine cuenta con una ventaja sobre las

⁹ José Enrique Monterde, *op.cit.*, p. 12

¹⁰ Martin A. Jackson, "El historiador y el cine" en *La historia y el cine*, p. 14

otras fuentes de transmisión de hechos, y es que a pesar de la reiteración en su repetición no se altera casi su contenido"¹¹

El cine, para quien lo sepa interrogar podrá entender a la sociedad a través de la visión que nos ofrecen los realizadores de esa realidad y de que nosotros extraigamos de esa realidad fragmentos significativos

Tanto en los filmes de autor como en los filmes comerciales y de consumo podemos extraer elementos que nos hablen de la realidad cotidiana fácilmente reconocible por el público que acude a esas exhibiciones. El cine tiene la capacidad de ser testimonio del mundo que lo rodea, pues una película se ve rebasada por el entorno del cual surge

Un elemento más que nos remite al cine como testimonio social es su cualidad de fijar los hechos, los cuales pueden ser reproducidos al infinito para su estudio sin que éstos se vean alterados en su contenido

El carácter social del cine se deriva "del hecho de que relata historias; las historias transmiten información e ideas, (éstas) afectan la forma en que actúan las personas; y las historias fusionan a la gente en auditorios, esto también afecta la forma en que actúan"¹²

1.2 Análisis del cine desde la historia

El estudio del cine se ha realizado desde diferentes perspectivas, las principales son la semiótica y la psicológica; además existen investigaciones que intentan develar el conocimiento del cine a través de los géneros cinematográficos, las corrientes filmicas, directores sobresalientes, actores, productoras, etc.

Sin embargo, consideramos que los elementos teóricos y metodológicos de la historia resultan básicos para quien quiera acercarse a un estudio global de lo que es el filme. Nuestra intención es estudiar el cine como producto de la sociedad y del entorno del que surge y no como un ente aislado

Cabe apuntar que el siglo XX se caracterizó por el auge sorprendente de los medios audiovisuales. Desde los albores del siglo y con la aparición del cine, la mentalidad de los hombres y mujeres cambió. Las imágenes en movimiento abrieron una nueva perspectiva en todos los ámbitos de la vida social

Las primeras imágenes que captaron los hermanos Lumière, las cuales dieron la vuelta al mundo, nos hablan de una vida cotidiana, de hechos que se

¹¹ Angel Luis Hueso. *op. cit.*, p.39

¹² I. C. Jarvie, *El cine como crítica social*, p. 13.

registraron tal cual pasaban, sin ningún otro propósito que el de dar cuenta del nuevo invento.

Poco a poco la técnica del cine y principalmente el sentido de éste se fue transformando. De las simples "vistas", consistentes en la reproducción mecánica de la realidad por el realizador, el cine evolucionó al documental y a la ficción o cine de argumento

Hubo entonces una proliferación de temáticas y estilos cinematográficos que planteó la necesidad de establecer categorías de análisis para la mejor comprensión de éste fenómeno llamado cine, clasificándolo en géneros (el western, la comedia, el musical, el cine de horror, el épico, etc) y vertientes (surrealismo, expresionismo, futurismo, neorealismo, etc) con el fin de facilitar su reconocimiento, tanto para el público que asiste a las salas cinematográficas, como para los especialistas, sean éstos críticos de cine, historiadores, psicólogos, sociólogos, etc , al momento de realizar su labor crítica e interpretativa

Asimismo, investigadores como Jean Mitry, Edgar Morin, Christian Metz, desarrollaron teorías encaminadas a dilucidar el fenómeno cinematográfico desde el punto de vista del lenguaje. Desde esta perspectiva el filme es abordado de la misma forma que un texto literario. Cabe señalar que éstas teorías prestaban atención únicamente al filme como ente individual, al fragmentarlo en sus partes componentes trataban de descubrir lo que el director quería dar a entender con determinadas escenas. Esto es, descubrir las metáforas ocultas en el texto filmico

Pero es hasta la década del setenta cuando investigadores de la talla de Marc Ferro y Pierre Sorlin, entre otros, empezaron a desarrollar teorías que permiten un acercamiento al binomio cine e historia, fundamentalmente en dos aspectos: la posibilidad de cualquier film de ser Historia y la del estudio de los filmes que hablan específicamente de la Historia

Antes de ellos existía cierta reticencia entre los historiadores por tomar al cine como fuente de conocimiento social, lo cual se debió en gran medida a la concepción que se tiene de él como un mero divertimento, un "pasatiempo popular", despreciando así sus características sociológicas, políticas, económicas y artísticas que lo enriquecen.

Recordemos que con la aparición del cine en la vida social y cultural de la época diversiones como el melodrama teatral, el vodevil y la revista fueron desplazados a un segundo plano y algunas de ellas desaparecieron. En México por ejemplo, el cinematógrafo reemplazó espectáculos tales como la ópera, los toros, las ascensiones aerostáticas de Joaquín de la Cantolla y Rico, y las conmemoraciones cívicas.

Desde esta nueva perspectiva podemos ver que el cine también es memoria; es un documento que al "leerlo" nos aporta una particular visión del mundo. En

palabras de Marc Ferro, el film no vale por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio histórica que autoriza

Ahora bien, la Historia, como rama de las ciencias sociales, nos permite hacer "reconstrucciones e interpretaciones con la finalidad de conciliar a una sociedad nacional – o a un grupo de cualquier otra clase- con su pasado y con la forma en que su presente difiere de aquel, y son necesarias para hacer inteligible a cada nueva generación el lugar que le corresponde en el tiempo para justificar creencias y practicas religiosas, para aportar racionalizaciones políticas, para enriquecer la experiencia intelectual y estética y, simplemente, para satisfacer la curiosidad."¹³

Así, de lo que podemos aprender de la historia y lo que ésta puede aportar a la investigación cinematográfica es que "exige un estudio más profundo del material secundario, ya que sin un conocimiento suficiente de la época y del contexto de un film, el historiador no aprenderá nada viéndolo"¹⁴

De entre los autores que han planteado la relación entre cine e historia encontramos a José Enrique Monterde, quien da respuesta a nuestras inquietudes de analizar una película basada en un hecho verídico expuesto en el filme de ficción **Los motivos de Luz** (1985) de Felipe Cazals

Dicho autor plantea tres líneas de investigación donde las afinidades entre el cine y la historia se ven reflejadas. La primera y la más elemental es la historia del medio cinematográfico; la segunda se refiere al papel del cine, desde su carácter de producto cultural, en el conocimiento del pasado, esto es, una "lectura histórica de la película"; la tercera consiste en hacer una lectura cinematográfica de la historia en la que ésta será el objeto principal del discurso cinematográfico, desde el punto de vista de la escenificación y de la figura, imagen o idea que sustituye la realidad.

Por cuestiones metodológicas y de interés no abundaremos en la primera categoría. Únicamente apuntaremos que la historia del cine se encarga de realizar la enumeración pormenorizada de las películas producidas desde el nacimiento del cine en 1895 hasta nuestros días. Además de eso, se encarga de registrar las vertientes cinematográficas que se han dado alrededor del mundo. Entre las principales se cuentan el expresionismo alemán, el surrealismo, el neorrealismo, la nueva ola francesa, etc.

Asimismo, la historia del cine registra a los directores, actores y actrices que han destacado en la cinematografía. Esta historia pues, representa la memoria del medio, representa fechas, nombres, lugares y personas que forman parte de la industria cinematográfica. El trabajo realizado por Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Moisés Viñas, en el plano nacional y por personajes como George

¹³ Historia, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Tomo 5, p.413.

¹⁴ Martín A. Jackson, "El historiador y el cine" en *La historia y el cine*, p. 39

Sadoul y Roman Gubern, en el plano internacional, es una muestra de lo que es la Historia del cine. Este tipo de trabajo historiográfico adquiere sentido al comparar unos filmes con otros y en la forma en que éstos han evolucionado a lo largo del tiempo.

1.2.1 Lectura histórica del film

Para que la lectura histórica del film sea posible, es necesario tomar en cuenta dos premisas básicas: "la historicidad de ese producto polivalente que es el film y la aceptación de su condición de reflejo indirecto de la realidad social de un momento dado"¹⁵

La historicidad del film esta dada simplemente por el hecho de registrar con una cámara un suceso, un hecho sin que obligatoriamente éste tenga que ser excepcional. Todo registro filmico puede ser considerado una fuente de la historia, desde los filmes de autor hasta los filmes de aficionados y familiares

Por lo tanto, el cine produce historia de una forma casi ontológica, un acontecimiento se convierte en histórico simplemente por el mero hecho de ser filmado y revivido en la pantalla frente al espectador. El cine es por tanto, un testimonio procedente de ese pasado y no es ocioso decir que todo film es histórico.

La historicidad intrínseca del film adquiere también relevancia histórica por ser un producto social, un objeto cultural. El film es la vía por la que el realizador transmite su visión del mundo, su posición frente a un determinado fenómeno, la cual depende de las condiciones históricas y cinematográficas específicas y de las intenciones implícitas y explícitas, individuales y colectivas del discurso, convirtiéndose en un testimonio histórico, donde el reflejo de la realidad no es directo sino que está mediatizado por todas éstas características

Además, el film "al ser un producto cultural, un discurso elaborado de una forma mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de un momento dado,...no aparece como un elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere una componente de intervención sobre la sociedad".¹⁶

Por lo tanto, el cine es al mismo tiempo el vehículo idóneo de las mentalidades donde éstas se representan metafóricamente y se constituyen en "una sinécdoque (la parte del todo) del conjunto social"¹⁷ y depositario de los discursos que emanan de la sociedad.

¹⁵ José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, p. 33

¹⁶ *Ibid.*, p.35.

¹⁷ José Enrique Monterde, *op. cit.*, p. 36.

Es importante insistir que lo esencial en el estudio del cine desde la perspectiva histórica no es tanto el hecho mismo, como la forma en la que éste es reflejado a través de la mentalidad del realizador; lo que vemos en la pantalla no es el mundo real, sino la representación que de él se tiene

No importa si es un documental o un filme de ficción, si carece de calidad artística o es una obra maestra, toda expresión cinematográfica es digna de ser analizada bajo la perspectiva histórica pues cada film constituye un ente singular, con características propias, capaz de revelar "mentalidades o estructuras profundas" de la sociedad de la cual surge

Por lo que concierne al reflejo podemos partir de la idea de que "en los cruces del cine y la historia, el pasado filmado toma de la industria de la imagen su forma dramatizada —en su modo de narración— pero toma de la institución de la historia la pretensión de estar basado en la realidad. Ficción no significa necesariamente mentira sino distancia de la realidad, representación elaborada de ella."¹⁸

La premisa básica del reflejo es que todo lo que vemos en pantalla no es la realidad misma. En principio, porque el cine se vale del montaje para contar una historia, el cual permite modificar de forma infinita el orden de las secuencias, acortar tiempos reales, seleccionar hechos, reinventar personajes y escenarios, etc.

Además, el mecanismo mediante el cual el cine refleja u oculta a la sociedad que lo genera no se manifiesta directa, unilateral o sistemáticamente debido a que cada filme encierra su particular complejidad. De la misma forma, la intensidad del reflejo varía de acuerdo al tipo de filme, sea éste de ficción o documental y al género que corresponda. El reflejo en el cine toma algunos datos del mundo concreto, los reelabora en el conjunto ficticio y se obtiene como resultado un producto diferente de la realidad social del que fue extraído

Así pues, "... las diferencias entre las obras filmadas y la realidad social son, en verdad tan ilustrativas como sus mismas conjunciones. el análisis de esa disfuncionalidad entre el reflejo filmico y la realidad social marcará o aludirá al conjunto de lo visible que una sociedad entroniza y a las relaciones entre los diversos aspectos integradores de ese *visible* (o tal vez sea más completo y menos inmediato decir de ese *decible*)"¹⁹

Esta propuesta de interrogar al film implica confrontar las formas del reflejo con su referente socio histórico, al igual que el producto filmico habrá de ser confrontado con el contexto de la industria cinematográfica de la que surge. Así pues, el filme no solo es el relato de una historia, sino también la historia de ese relato. El filme como producto tiene su propia historia que se prolonga más allá de

¹⁸ Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado...*, p.2.

¹⁹ José Enrique Monterde, *op.cit.*, p. 41.

su estreno y nos habla de condiciones de comercialización, calidad de las copias distribuidas, censura, etc.

Pierre Sorlin, sociólogo interesado en abordar el cine desde la perspectiva histórica plantea que el reflejo socio histórico funciona en tres sentidos, los cuales al mismo tiempo constituyen una propuesta de análisis del filme: la primera se refiere a las relaciones manifiestas inscritas en la ficción del filme, la segunda trata de las relaciones implícitas con él fuera de campo (espacio virtual) sugeridas explícitamente o dejadas a la apreciación del público, y por último establecer las conexiones generadas por el filme, entre el público y la pantalla

Los filmes por sí mismos están cargados de historicidad, pero aquellos "cuya acción es contemporánea al rodaje no sólo constituyen un testimonio sobre lo imaginario de la época en que se realizaron, incluyen además elementos que poseen un mayor alcance, al transmitir hasta nosotros la imagen real del pasado"²⁰; lo que vemos en pantalla adquiere un valor documental a pesar de que se trata de una recreación del hecho mismo

Así pues, el filme nos ofrece la posibilidad de asomarnos al pasado y de resucitarlo cada vez que nos sentamos frente a una pantalla de cine. De alguna manera, el fenómeno cinematográfico ha contribuido a configurar ese pasado y a delinear la percepción que de éste se tiene.

El cine visto desde el punto de vista histórico nos acerca a los momentos privilegiados de la Historia en todo el mundo y, nos hace reflexionar en las minucias de la vida cotidiana que pocas veces podemos ver en noticieros y documentales. En palabras de José Enrique Monterde el cine "es el archivo vivo de las formas del pasado y al mismo tiempo un agudo testimonio de su tiempo".²¹

1.2.2 Lectura cinematográfica de la historia

La lectura cinematográfica de la historia hace referencia a todos aquellos productos fílmicos que centran su objetivo o su tema en la Historia. Aquí, las herramientas expresivas y comunicativas del cine están al servicio de la difusión de un pasado registrado en la tradicional Historia escrita

Cuando hablamos de "cine histórico" desde la perspectiva histórica, no aludimos al género cinematográfico, sino al hecho de llevar a la pantalla como tema principal, y no como telón, acontecimientos que se registraron en el pasado, valiéndose de la representación. El discurso histórico llevado a la pantalla selecciona detalles más o menos significativos, que son fácilmente reconocibles

²⁰ Marc Ferro, *Cine e historia*, p. 41.

²¹ José Enrique Monterde, *op. cit.*, p. 65.

por el espectador con el fin de establecer una relación entre los hechos y dar una visión superficial de ellos.

El cine histórico implica una doble interpretación, para quien quiera analizarlo, desde el cine y desde la historia. Es, aunque suene a trabalenguas, la representación de la representación. Esto es, el cine se vale de la representación para lograr la transposición del hecho filmico el cual a su vez está mediatizado por otra representación que es la Historia.

Así, la "representación o discurso histórico se fundamenta al final de un proceso de selección, relación y evaluación crítica de datos documentales, en la interpretación del conjunto estructurado por el historiador. A partir de esa inicial interpretación del pasado, tal vez de un conjunto de ellas más o menos homogéneas o confortables, se desarrollará una segunda interpretación que dará lugar al discurso filmico"²²

Además, el discurso histórico llevado a la pantalla se concibe desde dos posibilidades. La primera se refiere al *efecto de realidad* que pretende conseguir el filme, creyendo que puede expresar la realidad sin manipularla. Sin embargo, como ya se apuntó arriba, es imposible que el discurso histórico sea objetivo.

Esta posibilidad del cine histórico es propia de los filmes didácticos. Se encarga únicamente de reconstruir documentos, dejando al espectador la tarea de elaborar su propia tesis sobre el tema. El pasado a resucitar es un objeto de conocimiento en sí y, hacerlo a través del cine implica únicamente restituirlo.

Pero ni aun estos filmes que pretenden mantenerse objetivos se abstienen de formularse éstas preguntas que en toda puesta en escena de la Historia plantea: ¿qué hechos se seleccionan? ¿cómo se desarrollan en el film? y ¿qué conexiones entre ellos se muestran?

La segunda posibilidad del cine histórico establece un espesor entre el referente y el discurso cinematográfico, dándole lugar al espectador de producir su propio sentido histórico del filme. Aquí, se deja de lado la confianza en la verosimilitud para dar paso al carácter de representación del filme y a la labor interpretativa.

La producción del filme histórico se inscribe en un tiempo y en un espacio determinado y es, al igual que cualquier filme, un objeto cultural, susceptible de una lectura histórica. Esto nos habla de dos discursos históricos, el explícito, que alude directamente al tema histórico, y el implícito, que se refiere al contexto en que se produce.

Los dos discursos continuamente se interfieren e influyen, debido a que la puesta en escena de la Historia, desde la elección del tema hasta su forma de

²² José Enrique Monterde, *op.cit.*, p. 71.

representación, está condicionada por las características del momento presente de la realización de la película, convirtiéndose así en una fuente más de información sobre la sociedad en la que se produce el filme. Por lo tanto, "todo film histórico remite al presente".

Hasta ahora nos hemos referido al filme histórico como aquel que nos permite acceder a los grandes momentos de la Historia. Pero existe la otra historia o lo que comúnmente conocemos como "memoria popular", es decir, las experiencias vividas o transmitidas por herencia que están fuera de la Historia tradicional e institucionalizada. La memoria, al ser un discurso mediatizado que evoca al pasado, ofrece puntos de contactos con la Historia y recibe el mismo tratamiento que el film histórico.

1.3 Elementos para el análisis del filme

Como ya se apuntó anteriormente, el filme constituye un producto singular tanto en el plano de lo material como en el de las ideas. Aunque las particularidades nos permitirán extraer el sentido de la película, no por ello dejaremos de lado las líneas del análisis teórico general de investigación que ya se han planteado: lectura histórica del film y análisis del discurso histórico.

Asimismo, requerimos de la investigación bibliográfica de la historia y de la cinematografía para contextualizar el filme y de la fragmentación de éste en planos, secuencias, etc., para ilustrar algún planteamiento.

La doble significación histórica de la película **Los motivos de Luz** está determinada por el 9 de agosto de 1982, fecha en la que Elvira Luz Cruz cometió el crimen. Esto lo podemos analizar principalmente a través de las notas periodísticas y de los comentarios por escrito de personalidades como Cristina Pacheco, Miguel Ángel Granados Chapa, Manu Dornbierer entre otros.

En el desarrollo de la presente investigación nos encontramos con un par de manifestaciones artísticas en torno al mismo caso. En el teatro con la obra *La fiera del Ajusco* de Víctor Hugo Rascón Banda, y en la literatura a través de Cristina Pacheco quien opina al respecto en un cuento incluido en su libro *Para vivir aquí*.

El aspecto cinematográfico lo ubicamos en el proceso de filmación, el estreno, la permanencia en cartelera, las críticas, los premios y las reclamaciones al productor, director y guionista de la película **Los motivos de Luz** por agraviar la personalidad de la mujer en quien está basada la historia.

Para el análisis de las formas de reflejo y de la historicidad del filme recurriremos a las categorías de ideología, imaginario colectivo, autores, censuras, públicos y crítica, las cuales hemos retomado del libro *Cine, historia y enseñanza*.

Todas ellas referirán las mentalidades de la sociedad al momento de la proyección de la película.

1.3.1 La ideología

La ideología "es una de las formas que pueden revestir los diversos modelos integradores de las creencias morales y cognitivas sobre el hombre, la sociedad y el universo... credos y concepciones del mundo, programas, corrientes y sistemas de pensamiento figuran también en aquellos tipos de modelos"²³

Además, la ideología tiene la cualidad de sistematizarse e integrarse en torno a uno o varios valores supremos, tales como la salvación o la igualdad. Casi siempre, su aceptación y promulgación están acompañados de tonos afectivos.

De acuerdo con Marcel Martin "el cine produce y reproduce la ideología dominante en la medida en que su característica específica esencial, la impresión de realidad, no viene constituida por la reproducción de la realidad concreta, sino por el reflejo de las cosas refractadas por la ideología y, a menudo, la ideología dominante: el cineasta que se cree libre filmando la realidad no es, así, más que el instrumento involuntario de la propagación de esa ideología"²⁴

1.3.2 El imaginario colectivo

Esta categoría hace referencia a las mentalidades, es decir a los mitos y representaciones que sobre figuras, imágenes o ideas tiene una sociedad. Podemos decir que el cine ha sido desde su inicio un gran generador de ellos, el cine en sí mismo es un mito.

Cabe señalar que el mito es "una visión efectiva de la realidad, que compromete la conducta del hombre, un modo fundamental del conocimiento que completa la racionalidad y que le es complementario. Los mitos son modelos ejemplares de todas las acciones humanas de significación."²⁵

Una de las representaciones que más frecuentemente vemos en el cine son los "estereotipos visuales... resultantes de procesos repetitivos tanto lingüísticos como estilísticos y sobre todo retóricos"²⁶, los cuales son fundamentales al momento de aproximarnos a las mentalidades de determinados grupos.

²³ Ideología, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, p. 598.

²⁴ Citado por José Enrique Monterde, *op.cit.*, p.45

²⁵ Mito, *Diccionario de las Ciencias Sociales*, p. 236.

²⁶ José Enrique Monterde, *op.cit.*, p.47

1.3.3 Los autores

Cuando hablamos de los autores de la obra cinematográfica estamos pensando que pueden ser el director, el guionista, el productor todos en conjunto, como resultado del trabajo colectivo o individualmente (como se da frecuentemente en el ámbito de la expresión artística)

Lo importante para el análisis histórico del film una vez identificado al responsable de la obra será evaluar su participación en la producción del mismo, así como su posible autonomía expresiva del aparato industrial e institucional

Por lo tanto, la importancia del autor del film radica en "la capacidad de articular una difusa e implícita demanda social, o en todo caso hacer pasar como tal demanda sus propios designios, que dado el carácter industrial e institucional del cine mayoritario, pueden corresponder muy bien a los intereses económicos, políticos, ideológicos, sociales, etc., de los grupos de presión dominantes"²⁷

Cuando sabemos que el autor del film es el director, debemos estudiar su obra en general para así descubrir temáticas y géneros recurrentes en su obra. De igual forma debemos hacerlo con el guionista quien es el encargado de poner en papel las ideas que se quieren transmitir con imágenes, mediante la adaptación de obras literarias, de su imaginación o de hechos que ocurrieron en la realidad

1.3.4 Las censuras

Este mecanismo de control de los filmes opera en varios ámbitos como son el industrial y el institucional principalmente; pero también existe la censura personal, la cual proviene del propio realizador al evitar hablar de algún tópico

Sabemos que el aparato de control estatal predomina en la industria cinematográfica, sin embargo, existen otros mecanismos de intervención como son "las subvenciones directas o indirectas, los avances sobre distribución y otras facilidades crediticias, los premios, el papel promotor de las televisoras o de instituciones públicas, la clasificación por edades, los estímulos para las obras artísticas o de calidad, etc."²⁸, las cuales inciden en la política cinematográfica de un país.

De igual manera que sucede con los autores, al momento de analizar históricamente un film debemos determinar hasta qué punto la producción de la película se mantuvo al margen de éstos mecanismos de control social, sean de carácter estatal o industrial.

²⁷ *Ibid.*, p. 48

²⁸ *Ibid.*, p. 49

1.3.5 Los públicos

Como ya se mencionó anteriormente, un film encuentra su sentido al momento de ser proyectado en la pantalla ante un público. No es nuestro objetivo hacer un tratado sobre los diversos públicos que podemos encontrar en la cinematografía

Esta categoría se refiere específicamente a las condiciones de recepción de la película y sus consecuencias, donde intervienen elementos decisivos como quién distribuyó el film, el número y tipo de cines que lo exhibieron, la publicidad que haya tenido, las críticas recibidas, la permanencia en cartelera, el tipo de sala en que se estrenó, etc

Aunado a éstas características que definen el éxito o fracaso de una película debemos tener presente el periodo temporal de su exhibición y los grupos concretos que se sientan aludidos y "afectados por la imagen de ellos expuesta en los films (médicos, abogados, militares, etc), grupos sociales (población rural por ejemplo) o profesionales, minorías étnicas, religiosas, políticas que de alguna manera se constituyen en el segmento de población específicamente sensibilizados en la acogida de las películas, tanto en sí mismos como por las repercusiones generales que una determinada visión dada por los films pueda tener sobre el conjunto social".²⁹

1.3.6 La crítica

Esta categoría se nos presenta como la mediadora de dos entidades, entre la película y el espectador, y entre la industria y el público. De acuerdo con Monterde, la crítica es un "testimonio escrito sobre la recepción contemporánea de los films y la manera como éstos han sido entendidos en su tiempo".³⁰

Quienes realizan la crítica de las películas enfrentan las mismas condicionantes socio-históricas que podemos encontrar en la producción de los filmes o incluso en el público.

Así pues, para indagar las repercusiones sociales de una película a través de la crítica debemos tomar en cuenta aspectos diversos como son: la procedencia del crítico ligada al cine, su formación académica, su ubicación social como "protagonista de una especialización intelectual" o como "miembro de una profesión remunerada". Asimismo, coincidimos con José Enrique Monterde en cuanto a que debemos determinar el tipo de crítica que se realiza, sea ésta informativa, orientativa, de opinión o enjuiciadora, como un punto de referencia más para el análisis socio histórico del film

²⁹ Ibid., p.54

³⁰ Ibid., p.55

REFERENTE HISTORICO DE LOS MOTIVOS DE LUZ

La doble historicidad de la película **Los motivos de Luz** que nos habla no sólo del hecho mismo sino también del momento en que realizó la película obligadamente nos lleva a abundar en los contextos en los que se dieron uno y otro.

Cuando revisamos la noticia y vimos el gran impacto que causó los diferentes sectores de la sociedad encontramos que 1982 había sido un año significativamente difícil para el país debido a que se desencadenó una de las peores crisis económicas de las que se tenga registro desde el final de la Revolución: el petróleo, principal fuente de riqueza nacional, lejos de acarrear la bonanza que se le atribuía fue uno de los factores que detonó la debacle financiera; las tasas de interés se fueron a las nubes; la especulación cambiaria no cesaba y el crecimiento económico registró cifras negativas. Fue el año en el que se decretó la "nacionalización" de la banca y el año donde los sueños de pertenecer al primer mundo se derrumbaron.

Sin duda, los más afectados por la crisis económica fueron las clases populares quienes se enfrentaron a un constante deterioro del poder adquisitivo de su salario, alza a los precios de la canasta básica y al desempleo. Pero la crisis también tocó a los intelectuales e hizo que voltearan sus ojos a lo que estaba sucediendo en el país, que reflexionaran sobre el fracaso de los planes y programas emprendidos por el gobierno.

Esta crisis se prolongó e incluso se agudizó en el sexenio de Miguel de la Madrid, donde se inscribe la producción de la película de Cazals. Este periodo se caracterizó por la aplicación de ajustes económicos regresivos y constantes, estricta austeridad, gran apoyo a las exportaciones y liberalización del comercio, además de una política pragmática, inspirada en los fundamentos de diferentes corrientes teóricas, vigentes y necesarias para el sistema sólo en tanto que éstas fueran eficaces para el control de la inflación y el saneamiento de las finanzas públicas.

Las adversas condiciones económicas definieron también las características de nuestra industria cinematográfica plagada de productos de infima calidad en el sentido artístico, estilístico y argumental. Sólo a través de películas independientes o de las realizadas con el auspicio del Imcine se pudo hablar en esta época de un cine decoroso.

2.1 Características del gobierno de José López Portillo (1976 – 1982)

Corrupción, nepotismo, ineficiencia, engaño, endeudamiento, fraudulencia, son algunos adjetivos que distinguen la presidencia de José López Portillo, sobre todo, de aquéllos dos últimos años cuando el país entró en un caos administrativo y económico.

Evidentemente existe un contraste entre los primeros cuatro años del aparente gobierno y los últimos dos años de desgobierno, entre los años de la bonanza y los años de la crisis. El curso que tomó este sexenio se debe en gran medida al notable agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador y a la urgencia del país por dar el salto hacia la modernidad.

Cuando José López Portillo asume la presidencia en 1976, se enfrenta a una severa crisis económica y política, además de la pérdida de legitimidad en el gobierno. Las medidas que implementó a partir de ese momento estaban encaminadas a restablecer la presencia del Estado y a "conciliar los objetivos gubernamentales con las demandas sociales, fundamentalmente, con el sector privado para recuperar su confianza y reactivarlo económicamente, y con el sector disidente que continuaba exigiendo mayor participación política"³¹

Una de las primeras acciones de gobierno estuvo encaminada a readecuar el sistema político a fin de lograr una sociedad más plural y democrática. Con las reformas a la ley electoral y la creación de la Ley de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LOPPE) se permitió la entrada a la participación política de las minorías.

Surgieron así numerosos partidos menores caracterizados por su inestabilidad ideológica e institucional y carentes de raíces populares. Tal situación contribuyó "a consolidar reticencias, ya de por sí muy arraigadas en la sociedad, frente a la eficiencia y la capacidad real de los partidos para representar los intereses sociales".³²

Todo parecía indicar que éste sería el sexenio de la planeación y la congruencia. Había cierta preocupación por clarificar la política económica y social del Estado mediante la racionalización de los recursos.

José López Portillo se propuso llevar a cabo la moralización de la administración pública, donde, de acuerdo con Rosa María Mirón, se aplicaron restricciones a la discrecionalidad de la burocracia, se promovió una ley de responsabilidades públicas de los funcionarios y se castigó a aquéllos que cometieron actos de peculado.

³¹ Miguel Basañez. *El pulso de los sexenios*, p.65.

³² Rosa María Mirón, *López Portillo: auge y crisis de un sexenio*, p. 15.

Asimismo, el presidente propuso reconstruir la base de la economía nacional a través de la expansión de la producción y el empleo mediante una serie de planes donde destacan el Plan Global de Desarrollo y el Plan Nacional de Desarrollo Industrial.

El Plan Global de Desarrollo pretendía "establecer una planificación global a través de cuatro objetivos nacionales: a) el reforzamiento de la independencia del México democrático en los campos económico, político y cultural; b) la satisfacción de las necesidades de la población en lo concerniente al empleo y a un mínimo bienestar (alimentación, educación, salud y vivienda); c) el crecimiento elevado, sostenido y eficiente; y d) el mejoramiento de la distribución del ingreso entre las personas, los factores de la producción y las regiones geográficas".³³

A fin de cuentas, el Plan Global de Desarrollo sacrificó el beneficio popular frente a los intereses públicos y privados encaminados a elevar la planta productiva, a hacerla más eficiente. Si acaso el PGD proporcionó rendimiento, éste fue a parar a las arcas de los empresarios y especuladores. Mientras que la clase trabajadora apenas ganaba lo necesario para pagar alimentación y vivienda.

Por su parte, el Plan Nacional de Desarrollo Industrial aspiró a elevar el nivel de vida de los mexicanos utilizando como generador de la riqueza al petróleo. Trató de incentivar la producción de bienes de consumo básico, "el desarrollo de ramas de alta productividad; una mayor integración de la estructura industrial; la desconcentración territorial de la actividad económica y el equilibrio de las estructuras del mercado".³⁴

Durante este sexenio también se procuró atraer a los sectores marginados y campesinos al desarrollo nacional a través de la COPLAMAR (Coordinación General del Plan de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados) y del SAM (Sistema Alimentario Mexicano).

La COPLAMAR se encargaría de integrar a los grupos y zonas rezagadas al proceso de desarrollo económico y social del país mediante la creación de empleos. Mientras que el objetivo del SAM, creado en marzo de 1980, era lograr la autosuficiencia alimenticia cubriendo todos sus aspectos, desde la producción hasta el consumo, pasando por la distribución y la comercialización, de igual forma se pretendía evitar la importación de alimentos, especialmente de granos para compensar la balanza de pagos.

Pero, "había ya tantos intereses creados y tantos vicios en el campo que los buenos propósitos no servían de gran cosa, sólo en 1981 se logró algo semejante a la autosuficiencia, pero después las condiciones de hecho empeoraron; las

³³ Rosa María Mirón, *op. cit.*, p. 80.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

críticas y la crisis de 1981 hicieron que López Portillo desatendiera su Sistema Alimentario Mexicano, y el campo siguió peor que nunca."³⁵

Lo que verdaderamente vino a rescatar la economía, al menos por un par de años, fue el petróleo. La meta del gobierno era crecer de manera acelerada, por lo que el hidrocarburo se convirtió en la panacea que sacaría al país de la crisis. El petróleo generaría recursos excedentes de forma tal, que ahora "el reto de México ya no sería -se dijo- encontrar el camino para salir del subdesarrollo, sino 'administrar la abundancia' que inevitablemente le colocaría en el desarrollo".³⁶

Con la riqueza petrolera, el Estado recobró su poderío y fortaleza económica y política, misma que le permitió a José López Portillo iniciar una estrategia donde la batuta la llevaría el sector público. El presidente estaba convencido de que sólo con la rectoría del Estado el país saldría adelante.

Sin embargo, lejos de acarrear las bonanzas que se esperaban a corto plazo, el petróleo requirió de una inversión que absorbió fondos más que generar ingresos. Cuando el proceso de producción empezó a rendir frutos, éstos se utilizaron para pagar la deuda y para salvar los "cuellos de botella" que frenaban el flujo de la producción, así que las ganancias nunca fueron suficientes para resolver los problemas de rezago económico.

A pesar de los altibajos, parecía ser que la administración lopezportillista había encontrado el rumbo para salir de la crisis. Durante los primeros cuatro años "el gobierno vivió años de recuperación, de reajuste, de ahorro, de austeridad y, también, de una importante fuerza y presencia".³⁷

Pero, en junio de 1981 da inicio la peor crisis económica que haya vivido el país. Factores externos como el alza de las tasas de interés, la caída internacional del precio del crudo y la recesión mundial, contribuyeron de manera decisiva al desajuste de la política económica nacional llevando al fracaso los cálculos económicos y los planes de desarrollo.

Así como el petróleo fue el motor del crecimiento, también fue la causa de la ruina del país; en toda esta operación hubo de un exceso de confianza ya que "todo parecía disponible desde antes de tenerlo, cuando no se tenían más que instalaciones fiadas. La expansión de Pemex consistió... más en comprar que en vender; más en importar que en exportar; más en absorber fondos que en generarlos...Hacer crecer a Pemex de esa manera, fue hacer crecer la deuda pública, sobre todo externa...importar, endeudarse, trabajar a marchas forzadas con grandes sobrecostos, trastornos, corrupción, atropellos, apostando a que se

³⁵ José Agustín, *op.cit.*, p. 230.

³⁶ Lorenzo Meyer, "El presidencialismo. Del populismo al neoliberalismo" en *Revista Mexicana de Sociología*, No. 2, (abril-junio de 1993) p. 66.

³⁷ Rosa María Mirón, *op.cit.*, p. 180.

ganarían rápidamente muchísimas divisas para pagar todo eso. Ni se ganaron tantas, ni tan rápidamente".³⁸

Así, la prosperidad económica fincada en la explotación del petróleo duró tan poco tiempo que fue imposible consolidar los avances. Cuando sobrevino la crisis salieron a flote los problemas estructurales, se evidenció la deficiencia de los proyectos gubernamentales e incluso se cuestionó la legitimidad del Estado

La debacle económica tuvo consecuencias en todos los ámbitos de la vida nacional: "en lo económico, se deterioraron las finanzas, la producción, el empleo, la inversión y los salarios. Las repercusiones sociales y políticas de esta situación tomaron la forma de desempleo, depresión salarial, pérdida del poder adquisitivo, reducción del gasto público -y por ende del gasto social-, fracaso por falta de recursos para las políticas tendientes a apoyar a los campesinos y marginados, [y] resentimiento social de las clases medias frente a la falta de movilidad".³⁹

El costo social de la crisis también significó problemas de desnutrición. Al observarse un aumento en el precio del pan y la tortilla sin que hubiera un aumento salarial trajo como consecuencia que el trabajador comiera menos, que destinara más recursos a la alimentación y que disminuyera su nivel de vida. Tan sólo el precio de estos dos productos llegó a equipararse con otros comestibles que conforman la dieta básica como la carne, leche o huevos

Según una encuesta realizada por la Secretaría de Programación y Presupuesto sobre el ingreso-gasto promedio de un trabajador, se observó que de un salario mínimo de 280 pesos, el 63.2 por ciento de éste se dedicaba a la alimentación y de ese porcentaje se había que destinar el 10 por ciento en tortilla y el 1.4 por ciento en pan

En esta búsqueda de alternativas para lograr la recuperación económica y la modernidad del país se dejó de lado la justicia social, "el empleo así se supedita a la inversión; la distribución a la saturación de ciertos grupos, el salario a la expansión de la producción; la negociación a la razón de eficiencia".⁴⁰ No era la primera vez que se sacrificaba a la clase trabajadora, pero en esta ocasión no se vislumbraba para ella una salida a corto plazo.

Hacia 1982 la espiral inflacionaria y la especulación cambiaria se hallaban fuera de control. Ni aún con las devaluaciones del peso se lograba detener la fuga de capitales. Es por ello que José López Portillo lleva a cabo la medida drástica de estatizar la banca para recuperar el control de los servicios bancarios y de las divisas, darle solución a los problemas financieros del país, hacer llegar créditos a la mayor parte de la población productiva, impedir que el dinero se siguiera

³⁸ Gabriel Zaid, *op.cit.*, p. 74.

³⁹ Rosa María Mirón, *op.cit.*, p. 115.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

concentrando en las capas más favorecidas de la sociedad, terminar con el mercado especulativo y mantener la paz social

El presidente esperó hasta el día de su último informe para comunicar su decisión: "ya nos saquearon, México no está acabado, no nos volverán a saquear". Aunque la orden fue tajante, no se tocó a los bancos extranjeros, el Banco Obrero y la banca militar, ya que "es más fácil atropellar a los campesinos, a los municipios, a los gobiernos de los estados y hasta a los empresarios menos queridos por sus colegas, que atropellar a Estados Unidos, Fidel Velázquez o el ejército"⁴¹

Cabe señalar que la estatificación de la banca fue una medida transitoria e inútil, declarada únicamente para hacer notar que José López Portillo seguía gobernando. Debido a que la resolución se anunció en los últimos minutos del sexenio, su efecto caducó inmediatamente después de que Miguel de la Madrid asumió la presidencia, pues se encargó de revertir los designios de su antecesor

A Miguel de la Madrid le tocó la tarea de congratularse con los banqueros y le hizo a través de una indemnización, también les ofreció el 34 por ciento de la banca y les permitió abrir casas de bolsa y de cambio. Seis años después, Carlos Salinas de Gortari retornó el poder absoluto de las instituciones bancarias a sus antiguos dueños

Después de la vorágine financiera, hacia el final del sexenio, el país registró tasas de inflación del 50 por ciento en septiembre, llegando al 100 por ciento en diciembre. Además, "por primera vez en la historia reciente del país, la economía mexicana sufrió, en 1982, una tasa de crecimiento negativa. Este dato era tanto más dramático si consideramos que la tasa histórica de crecimiento durante las pasadas cuatro décadas fue del 6 por ciento como promedio anual. Del mismo modo, el año 1982 -después del "boom" petrolero de 1977-1981- se caracterizó por sus cifras récord: en devaluaciones, ya que la moneda redujo su paridad cambiaría cinco veces; y el volumen de la deuda externa, que alcanzó los 80 mil millones de dólares"⁴²

Al final las reservas económicas estaban agotadas y nuevamente el país tuvo que recurrir al Fondo Monetario Internacional. El círculo se cerró, el sexenio terminó igual que como empezó, endeudados y a merced de las políticas económicas de organismos internacionales y de Estados Unidos.

⁴¹ *Ibid.*, p. 80

⁴² Enrique Semo, *México, un pueblo en la historia*, p 118.

2.2 Características del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988)

Otro periodo presidencial iniciaba y al frente se encontraba Miguel de la Madrid cuya gestión se perfilaba tranquila y sin sobresaltos. Entre sus principales tareas estaba la de apaciguar la turbulencia generada por la deficiente administración de José López Portillo, sacar al país de la crisis y prepararlo para la modernidad estableciendo las condiciones para el advenimiento de un nuevo sistema político y económico el neoliberalismo al cien por ciento a cargo de su sucesor Carlos Salinas de Gortari.

Este era el sexenio de la *renovación moral* y el de la pretendida recuperación económica donde se tendrían que aplicar cambios estructurales. Sin embargo, la credibilidad y confianza en el gobierno estaban minadas, por lo que tuvo que pactar con los representantes de los distintos sectores sociales y económicos con el único fin de conseguir la paz social y darse un respiro al menos en el aspecto social. Se implementaron pactos dúctiles y amplios, dejando atrás la grandilocuencia de antaño para dar paso a la creación de programas de corto plazo y por sectores.

Se impulsaron también los llamados *foros de consulta popular*, el Plan Nacional de Desarrollo y unas 200 reformas y programas más de tipo socioeconómico y administrativo, encaminadas a promover la participación y el consenso de todos los sectores sociales y en un intento por planear democráticamente los temas importantes para la vida nacional.

Por otro lado, el programa económico que emprendió Miguel de la Madrid estuvo orientado por los compromisos contraídos con el Fondo Monetario Internacional y con la banca acreedora mundial. En gran medida son las presiones de esos compromisos lo que obliga al gobierno a aplicar "severas restricciones de orden fiscal y monetario; límites al endeudamiento externo e interno; reducción al mínimo posible del déficit presupuestario por la vía de los incrementos de impuestos indirectos, aumento a precios y tarifas de bienes y servicios y recortes presupuestales. Junto con eso, quedaba implícita la política de devaluaciones continuas, las reducciones drásticas a los salarios reales y la fijación de tasas de interés alta, tanto pasivas como activas."⁴³

Así las cosas, había que pagar puntualmente los intereses de la deuda, congelar al máximo posible los salarios, disminuir tanto como se pudiera la inversión pública, vender a la iniciativa privada las empresas del Estado y permitir el libre tránsito de las mercancías entre los países.

Por lo tanto, fue necesario establecer los derechos y las obligaciones del Estado en la intervención del desarrollo económico del país. De esta manera se llevó a cabo la reforma de los artículos 25 y 26 constitucionales con el objetivo de instaurar la *rectoría del Estado* y fundamentar la tesis de la nueva administración,

⁴³ Carlos Acosta, "Deuda externa y FMI destruyeron los sueños de reordenación", en *Proceso*, No. 456 (29-julio-1985), p.6.

esto es, la intervención del ejecutivo en la política económica respecto al acceso a la riqueza y la facultad de ser árbitro de los intereses entre las distintas clases

Esto implicó la renovación de la burocracia mediante la instauración del servicio civil de carrera; el objetivo era racionalizar la gestión de los funcionarios públicos haciendo más eficiente la atención a los usuarios, el control político y la funcionalidad del sistema de dominación

En realidad lo que se buscaba era legalizar la incursión de un nuevo grupo dentro de la burocracia política que tomaría las riendas del Estado conformado por la tecnoburocracia y por administradores quienes se caracterizaron por los pocos lazos o compromisos políticos con los regímenes anteriores, por ser "enemigos, al menos formalmente, del discurso populista: convocan a la eficiencia, la disciplina laboral y administrativa, la austeridad, la renovación moral y la planificación democrática. Todo ello como convencimiento político e ideológico de la nueva razón de Estado y del programa económico y político a seguir, de tipo 'anticrisis'."⁴⁴

No es sino a mediados del sexenio de Miguel de la Madrid cuando se intensifica un férreo proceso de modernización del Estado. Con el fin de estrechar relaciones con la burguesía financiera y alentar la producción del sector privado se lleva a cabo la reestructuración de las paraestatales fortaleciendo aquellas que fueran estratégicas y prioritarias y desincorporando a las que no

Esto dio pie a un recorte de personal burocrático, mismo que significó la desaparición de al menos 15 subsecretarías y 50 direcciones generales, el cese de 28,000 trabajadores y la reubicación de otros 23,000. Según la versión oficial, el recorte del personal se realizó con el fin de implementar el "servicio civil de carrera". Sin embargo, la medida respondió a un planteamiento ideológico y político necesario para justificar el adelgazamiento del Estado y su alejamiento continuo de la economía.

El gobierno también buscó la liberación de la economía hacia el exterior mediante la firma del Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio, GATT (por sus siglas en inglés). Desde la óptica gubernamental, este tratado constituiría "un acceso ampliado de los productos mexicanos en el mercado internacional, fortalecimiento de la industria nacional, la protección efectiva de la planta productiva y el empleo, y la defensa de los intereses comerciales del país, todo ello en un marco de salvaguarda de la soberanía de la nación."⁴⁵

El verdadero significado de la formalización del acuerdo responde sin duda a una "estrategia de reorganización de nuestras relaciones económicas con el exterior y ésta a su vez forma parte de un proyecto de reorganización global de nuestra economía. Junto con ella están, como pilares que sostienen el edificio de

⁴⁴ Enrique Semo, *México, un pueblo en la historia*, p. 121.

⁴⁵ Carlos Acosta, "A un lado las críticas, el gobierno opta por el señuelo del GATT", en *Proceso*, No. 474 (2-dic-1985), p.20.

la utopía delamadrista, la liberación del mercado interior, la reducción del peso económico del Estado y el abaratamiento de la fuerza de trabajo.⁴⁵

Mientras tanto, la clase trabajadora padecía la persistente alza a los precios de la canasta básica y la eliminación de subsidios, resultado de la inflación. De manera que, con el Programa de Aliento y Crecimiento primero y, con el de Solidaridad Económica (PASE) después, se le hizo un llamado al sector laboral oficial a aceptar un paquete donde congelaría los salarios y controlaría los precios

El PASE significó "el plan de control de la inflación que más éxito había tenido en América Latina. Esto había sido posible porque el gobierno trató la situación como lo que es: un problema social y por haber controlado a los agentes sociales que lo provocan... La novedad de la *adhesión* al pacto no radicaba en la actitud de la clase trabajadora —estoica y sufrida— sino en la de los empresarios que, al menos en la formalidad y con ciertos grados de moderación, habían tenido que aceptar que la inflación era un cáncer que amenazaba con las bases mismas de la reproducción del capital y que por ello había de reducir los precios"⁴⁷

No obstante, los empresarios salieron beneficiados con la aplicación del PASE, ya que el gobierno en compensación por su *cooperación* les otorgó apoyos fiscales, financieros, comerciales y de fomento a la producción. En cambio para el movimiento obrero, el pacto significó un duro golpe, pues se enfrentó a pésimas remuneraciones, al desempleo, a la división y sobre todo, a la incapacidad de quebrantar las condiciones adversas que estaban definiendo el cambio estructural.

Por otro lado, en el ámbito político se estaban gestando condiciones que nos hablan de la necesidad de democracia en el país y en general de un cambio en la política mexicana. En buena medida la sistemática liberalización de la economía contribuyó a la transformación de la sociedad mexicana.

El concepto de *modernización* estuvo presente en el ideario político de Miguel de la Madrid desde el inicio de su administración, aunque también formó parte del discurso de la izquierda. No era fortuito que se hiciera alusión constante a la idea del cambio; las exigencias del desarrollo del sistema productivo internacional marcaron la pauta para resolver las incongruencias del aparato productivo nacional que se fueron acumulando desde los gobiernos surgidos de la Revolución.

Cuando se habla de modernización en el plano económico, se hace referencia a la forma más apropiada de seguir un patrón de acumulación; mientras que en el terreno político alude a lo más deseable en cuanto a formas políticas posibles y necesarias para cumplir con el objetivo, implica necesariamente democratización. Sin embargo, la cúpula en el poder difícilmente podría pensar en

⁴⁶ Eduardo González, "El GAITT: camino para asegurar inversión externa y créditos adicionales", en *Proceso*, No. 474 (2-dic-1985), p.23.

⁴⁷ Augusto Bolívar Espinoza, *México en la década de los ochenta*, p. 56.

adoptar un cambio tan drástico pues ponía en peligro la estabilidad y la hegemonía del partido gobernante

Las enormes contradicciones al interior del PRI y su desgastada forma de hacer política dieron pie al surgimiento de la Corriente Democrática, integrada por destacados militantes priistas, entre ellos Cuauhtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo, quienes se propusieron transformar el partido oficial y al no lograrlo decidieron fundar el suyo. El 2 de octubre de 1986 publican el Documento de Trabajo No. 1 donde establecen las bases del contenido político de la corriente y con el cual surgen formalmente como el Movimiento de Renovación Democrática.

Gracias a la Corriente Democrática que definió el modo y las alternativas de hacer política, la oposición fue adquiriendo fuerza. A partir de entonces, la disputa por el poder ya no sería contra la burguesía, ahora lucharían contra el partido de Estado; se rompe así con los estatutos ortodoxos de la izquierda mexicana y se unen a una causa con un fin común, sacar al PRI de los Pinos.

Indudablemente con estas acciones la izquierda política mexicana avanzó más de lo que pudo hacerlo en décadas de estar bajo la égida de un sistema político con el partido de Estado a la cabeza. Paradójicamente, el resurgimiento de la izquierda se impulsó desde el seno del partido oficial y fue en este tiempo cuando el PRI empezó a perder la hegemonía del poder y la oposición a ganar terreno con el triunfo del PAN en las elecciones por la gubernatura de Chihuahua.

Para concluir podemos decir que, las reformas económicas y políticas de este sexenio se dieron dentro de un contexto de recomposición global de la economía desde la perspectiva capitalista monopólica donde se observa una progresiva hegemonía del capital financiero. Esto generó la necesidad de un Estado rector fuerte, provisto de un gobierno tecnocrático, caracterizado por cerrarle el paso al populismo y concentrado en aplicar una política recesiva, en disminuir el gasto social, en racionalizar y reorientar el crédito y en atraer capitales extranjeros a nuestra economía.

Miguel de la Madrid se propuso preparar el terreno para aplicar el neoliberalismo y lo logró, pero a costa de sumir al país en una profunda crisis económica jamás registrada, alcanzando niveles de crecimiento cero, con una deuda externa difícil de pagar y con un número considerable de pobres y desempleados.

Finalmente, el gobierno perdió -una vez más- toda la perspectiva de desarrollo y de bienestar social en aras de conseguir el equilibrio económico y de mantener la imagen de país ejemplar y responsables de sus obligaciones financieras en el exterior. Sin embargo, a pesar de que el país se ajustó a las tendencias económicas internacionales, fracasó en su intento de salir de la pésima situación económica reinante desde 1982. El sexenio terminó peor de lo que empezó, porque la transferencia de recursos para el pago de la deuda descapitalizó al país, restándole toda posibilidad de recuperación real.

2.3 Situación de la industria cinematográfica en el sexenio de Miguel de la Madrid

En este apartado abordaremos la condición del cine mexicano dentro del sexenio de Miguel de la Madrid. A primera vista podría parecer arbitraria esta fragmentación de la historia de la industria cinematográfica nacional. Lo que sucede es ni siquiera ésta escapó de los planes que cada seis años se emprenden para hacer notar que una nueva persona ha asumido el poder.

Así pues, no sólo haremos un recuento de películas y géneros filmados durante este periodo. Nuestra intención es resaltar principalmente las condiciones económicas, sociales e incluso políticas que propiciaron el surgimiento de innumerables películas con una ínfima calidad estética, pero de gran valor sociológico.

Cuando nos remitimos al cine producido durante el sexenio de Miguel de la Madrid lo primero que nos viene a la mente es la palabra "crisis". Sin embargo, esta aseveración pudiera parecer tardía porque ya que desde la década de los 50's nuestra cinematografía tenía dificultades en aspectos de contenido y en menor grado en cuestiones económicas.

Cabe señalar que el inicio de la decadencia del cine mexicano se debió a la reincorporación de Estados Unidos a la industria filmica, al abaratamiento de costos para mantener el número de estrenos al año, similar al de la época de oro, y hacer frente a la competencia (lo que provocó la proliferación de los llamados "churros"); a la aparición de la televisión, a las temáticas gastadas y vulgares, y la pérdida de mercados internacionales. Pero sobre todo, el cine nacional perdió terreno por su incapacidad de adaptarse a los nuevos tiempos de forma creativa e inteligente.

Nuestra industria cinematográfica vagó por un rumbo incierto y plagado de políticas erráticas. Sin embargo, hubo un periodo de relativa prosperidad, durante el sexenio de Luis Echeverría en el que se alentó la producción filmica gracias a la estatización del cine nacional. De esta manera la producción, la distribución y la exhibición estarían en manos del Estado, lo cual trajo consigo el ingreso de nuevos directores a la industria, y por consiguiente la renovación de temáticas.

Asimismo, Luis Echeverría y su hermano Rodolfo al frente del Banco Nacional Cinematográfico, fomentaron la producción a través de las cooperativas y propiciaron el fortalecimiento de la industria nacional en general, situación que aprovechó la iniciativa privada para invertir poco y obtener cuantiosas ganancias.

Los avances que se lograron entre 1971 y 1976 se echaron por la borda una vez que tomo posesión del cargo José López Portillo. La hermana del presidente, Margarita López Portillo, quedó al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), quien con una desastrosa gestión trató en

vano de propiciar el retorno a la llamada *época de oro* del cine mexicano, al cine familiar y a la clase media. Pensó que trayendo al país a famosos directores extranjeros salvaría el cine nacional; el resultado películas con un alto costo e inútiles.

Precisamente es en ésta administración cuando el factor económico se agudiza determinando el desarrollo de la industria y condicionando sus aspectos artísticos. Recordemos que nos encontramos en los albores del neoliberalismo, donde la tendencia es adelgazar al Estado, misma que influyó en la liquidación de una de las productoras estatales, Conacite I, y en la intención de hacer lo mismo con el Banco Nacional Cinematográfico. Es el momento en que se inicia el replanteamiento del papel que juegan los medios de comunicación como aparato ideológico. El cine, frente a la televisión y la radio, quedó relegado, como si fuese un producto mercantil, olvidándose de sus aspectos artísticos y sociales

Así pues, llegamos al sexenio de Miguel de la Madrid con una industria cinematográfica notablemente disminuida y plagada de productos infimos, a pesar del aliento que significó la gestión de Luis Echeverría. Esta vez no hay hermanos del presidente al frente del cine nacional, pero sí una dependencia directa con el ejecutivo a través del Instituto Mexicano de Cinematografía, nuevo organismo encargado de dirigir las actividades de este rubro. Una vez más se invita a directores extranjeros para estimular la industria, también con pésimos resultados y se lanza la convocatoria para participar en el Tercer Concurso de Cine Experimental, del cual se obtiene poca respuesta debido a cuestiones burocráticas.

Mientras tanto, los productores privados se dedicaron a "fabricar" un número considerable de películas donde se explotaron fórmulas de seguro rendimiento. Aquí, el factor económico más que el artístico o el estilístico fue determinante para la proliferación de géneros donde la vulgaridad y las leperadas conformaban el ingrediente principal. La ganancia en taquilla, principal fuente de inspiración de los productores, fomentó el desarrollo de un cine de tercera donde la trama se repetía una y otra vez.

Agotado el género de las ficheras, los productores recurren a la explotación de un subgénero que resulta de la fusión del primero con las comedias de barrio donde el albur y el erotismo barato constituyen los elementos fundamentales. Principalmente son los viejos productores los que se dedican a ofrecer películas hechas con bajos presupuestos y con repartos integrados por cómicos y *vedettes*.

En estos años observamos también una fuerte inclinación por producir cine de acción en sus diversas variantes. Este tipo de cine tuvo un gran auge en provincia, principalmente en Monterrey y en la zona fronteriza. Precisamente la franja que divide México y Estados Unidos fue motivo para el surgimiento de otro subgénero, el cine fronterizo cuya temática giró en torno a los mojados y los narcotraficantes.

El monopolio de la televisión también intervino en el cine. Sin embargo, su participación se redujo a cintas insulsas, con temas supuestamente familiares en las que intervinieron directores de renombre. De acuerdo con Emilio García Riera, las películas de Televisa fueron la extensión del programa Siempre en Domingo, pues en ellas desfilaron un buen número de cantantes que pisaban ese foro y que estaban de moda.

Entre 1982 y 1988 el cine nacional se enfrentó a problemas como "la falta de estímulos al cine de calidad, la carencia de recursos financieros, la caída del mercado cinematográfico del sur de los Estados Unidos, el alto costo del dinero, la abundancia de cintas enlatadas, el poco tiempo de pantalla que se le otorga al cine mexicano"⁴⁸, los cuales se vieron reflejados en la disminución de películas estatales y la proliferación de filmes con criterios comerciales.

Si ya de por sí era difícil producir películas, más difícil era que éstas se exhibieran y que el público asistiera a verlas. La decadencia de la industria cinematográfica nacional se debió, por un lado al incumplimiento de los exhibidores de proporcionar el cincuenta por ciento del tiempo de pantalla a las películas mexicanas y por otro a las deplorables condiciones de las salas cinematográficas y al elevado costo del boleto.

La aparición del video, contribuyó a que el público le volteara la espalda a la exhibición cinematográfica. De esta manera, el alquiler de películas en videocasete —originales o piratas— constituyó una alternativa para el espectador común permitiéndole ahorrar en sus gastos de diversión y acceder a una gran variedad de películas desde las de aventuras hasta los filmes pornográficos.

La condición del cine mexicano a lo largo de estos seis años resultó igual de gris que el resto del panorama nacional. Caminó a la deriva sin un proyecto definido, víctima de la incompreensión y de los intereses mercantiles por encima de los estéticos. Las pocas producciones de calidad de este sexenio fueron el resultado de una aguerrida lucha contra condiciones económicas y burocráticas totalmente adversas. Tanto para los productores como para los directores de este tipo de filmes significó una "aventura individual, sin nada sólido en que apoyarse y confiando nada más en el esfuerzo y el talento personal"⁴⁹.

¹ Colectivo Alejandro Galindo, "El cine mexicano y sus crisis. Primera parte", en *Cine*, No. 19 (mayo-junio de 1987), p. 12.

⁴⁹ Tomás Pérez Turrent, "Cine mexicano a un paso del año 2000", en *Pantalla*, No. 6 (nov-dic-ene de 1986), p.28.

2.3.1 Cine estatal

Los ochenta constituyeron una época de cambio, pero sobre todo de crisis. El cine no podría ser la excepción si pensamos que éste es el reflejo de las condiciones socioeconómicas de las que surge. Es así como en medio de esta coyuntura marcada por la deuda externa, la fragilidad del sistema económico y por la dependencia en organismos financieros internacionales, el cine nacional caminó bajo la tutela del Estado y sujeto a las mismas condiciones económicas y políticas que el resto de la sociedad.

Miguel de la Madrid heredó una industria cinematográfica en ruinas. Con Margarita López Portillo al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, el cine estatal se contrajo al máximo desmantelando los avances a favor de un cine artístico, de autor, para satisfacer las concesiones que pedía el sector privado y para dar paso a la producción de un número importante de películas mediocres y vulgares.

Conforme al estilo vertical y autoritario de los gobiernos priistas, los cambios en la política cinematográfica al inicio de su sexenio no se hicieron esperar. El 24 de marzo de 1983, curiosamente a un año del lamentable incendio en la Cineteca Nacional, se anuncia la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Además de este Instituto, Manuel Bartlett, secretario de Gobernación, dio a conocer la creación de otros dos institutos, el de Radio y el de Televisión. Dicho anuncio se inscribió dentro de una política de control y racionalización de los medios audiovisuales a cargo del Estado y ejecutada a través del Sistema Nacional de Comunicación Social.

A los recién creados institutos se les encomendó desempeñar funciones operativas y de gestión, mientras que la Secretaría de Gobernación conservaría su labor normativa y de autoridad. Asimismo los tres institutos surgieron como organismos públicos descentralizados con personalidad jurídica y patrimonio propios. A cada uno de ellos le correspondió agrupar entidades propiedad del gobierno federal relacionadas con su materia.

Esto implicó que al recién creado Instituto de Cinematografía, conforme con el decreto presidencial que le dio origen, se incorporaran las diversas entidades del Estado dedicadas a la capacitación, financiamiento y producción en el cine como son el Centro de Producción de Cortometraje, los estudios Churubusco Azteca, los América, la Promotora Cinematográfica Mexicana, Conacine, Conacite II, Publicidad Cuauhtémoc, Películas Mexicanas, Continental de Películas, la Compañía Operadora de Teatros y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

Estas medidas no implicaron ningún cambio en la forma en que venía operando la cinematografía estatal. Incluso resulta contradictorio ver como al cine se le aglutinó en un sistema de comunicación social y se le sujetó a la autoridad

de un mismo aparato rector, cuando de hecho lo mismo sucedía antes; el Imcine dependería de RTC y de la Secretaría de Gobernación, lo que implicó una proliferación de entidades realizando el mismo trabajo

Entre los propósitos del Imcine estaba la de alentar un cine de calidad producido total o parcialmente por el Estado, respondiendo al desinterés de la iniciativa privada, contribuir a la realización de películas experimentales o de búsqueda, mejorar las condiciones de distribución y exhibición para el cine nacional y estimular el surgimiento de nuevos valores a través de las escuelas de cine (CUEC y CCC).

El presidente encomendó la tarea de consolidar el proyecto cinematográfico a director de cine Alberto Isaac, lo cual resultó en un principio alentador y dio lugar a momentos de franco optimismo.

Las actividades del Imcine iniciaron formalmente el mes de abril con el rodaje en Guadalajara de la película **El corazón de la noche** (1983) dirigida por Jaime Humberto Hermosillo y producida por Conacine. Con un guión de José de la Colina este filme trata sobre una sociedad secreta de lisiados que pretende defenderse de los normales. Este ejercicio del cine oficial derivó en su primer fracaso. Cabe señalar que ésta fue la única película con presupuesto estatal que realizó Hermosillo, el cual prefirió continuar su carrera en Guadalajara y contribuir al fomento cultural de aquella ciudad.

Durante 1983, primer año de la gestión de Isaac se llegó a la fabulosa cantidad de nueve películas realizadas. Además de **El corazón de la noche** se filmó **Los naufragos de Liguria** y **Piratas (Los naufragos II)** ambas de Gabriel Retes; **Bajo la metralla** de Felipe Cazals; **El más valiente del mundo** de Rafael Baledón; y **Mexicano...tu puedes** de José Estrada

Además de éstas, se filmaron tres películas en coproducción. La primera de ellas **Bajo el volcán (Under the volcano, 1983)** de John Huston, fue un compromiso heredado de Margarita López Portillo y previo a la fundación del Imcine. Años antes Paul Leduc ya había tratado de llevar a la pantalla esta historia basada en la novela del inglés Malcolm Lowry, cuyos hechos se desarrollan en Cuernavaca.

En coproducción con Francia, Ariel Zúñiga filma **El diablo y la dama (o El itinerario del odio, 1983)**, quien con sus "experimentos formales de difícil digestión" logró atraer a la crítica pero confundir al público. En el elenco figuraron los actores franceses Catherine Jourdan y Richard Bohringer, y el mexicano Carlos Castañón.

Gringo mojado (In'n out, 1983) de Ricardo Franco fue la tercera coproducción que se realizó en este año junto con Estados Unidos y España. Esta película es una comedia donde se narran las vicisitudes de un estadounidense

que viaja a la ciudad de México en busca de su padre del cual sólo sabe que vendía imágenes de San Judas Tadeo. Cabe señalar que este filme no resultó muy costoso a pesar de que el director era extranjero

En 1984 la producción estatal redujo a cinco el número de películas realizadas. Dentro de esta lista destaca **Historias violentas** por la oportunidad que se le dio a cinco jóvenes realizadores de integrarse al cine industrial. Dicha película constó de cinco cuentos filmados por Víctor Saca, Daniel González Dueñas, Gerardo Pardo, Carlos García Agraz y Diego López

Completan el número de películas estatales producidas este año **Orinoco** (1984) de Julián Pastor; **El Otro** (1984) de Arturo Ripstein y basada en una pieza de Emilio Carballido; **Vidas errantes** (1984) de Juan Antonio de la Riva donde se narran las andanzas de un par de exhibidores de cine, y **Veneno para las hadas** (1984) de Carlos Enrique Taboada donde la fantasía y el misterio se conjugan en esta historia protagonizada por las niñas Ana Patricia Rojo y Elsa María Gutiérrez

La Segua (el beso de las brujas, 1984) de Antonio Yglesias, se suma a la lista de películas realizadas dentro de la gestión de Alberto Isaac. Se trata de una coproducción con la Cinematográfica Costarricense que desarrolla una historia ubicada a fines del siglo XIX y que contiene elementos de fantasía, brujería y pasión.

El curso del cine estatal no sólo giro en torno de la producción de películas. Destaca el hecho de que RTC convocó en enero de 1984 al Primer -y único- Concurso Nacional de Guiones Cinematográficos. Xavier Robles fue quien obtuvo el primer lugar con su guión *Astucia* resultado de la adaptación de una novela de Luis G. Inclán. En 1985 Mario Hernández se encargó de filmar el guión ganador, llevando en el papel estelar al cantante y actor Antonio Aguilar.

Precisamente en este año el Estado produce ocho películas, tres más que el año anterior y una menos que en 1983. Así, de 1985 son: **Robachicos** de Alberto Bojórquez; **Viaje al paraíso** del veterano director teatral Ignacio Retes en su primera incursión en el cine; **Terror y encajes negros** de Luis Alcoriza, una líbica cinta de suspenso que cae involuntariamente en lo cómico

También de este año es **El imperio de la fortuna** (1985) de Arturo Ripstein, la cual es quizá la mejor película de todas las filmadas durante la gestión de Alberto Isaac y un filme clave en varios sentidos: marcó el inicio de una larga lista de importantes trabajos realizados por la pareja Ripstein-Garciadiego (guionista de cabecera del director) y logró que la mirada internacional volviera a posar sus ojos en el cine nacional. La historia se basa en la obra "El gallo de oro" de Juan Rulfo, la cual ya había sido filmada con anterioridad por Roberto Gavaldón en 1964.

Asimismo, el 29 de octubre de 1985 el Imcine y el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) lanzan la convocatoria para el III

Concurso de Cine Experimental. Este sin duda representó la "reedición de los celebrados en 1965 y 1967, segura evocación nostálgica del que permitió al mismo Isaac destacar como cineasta".⁵⁰

El resultado del concurso fueron 10 finalistas que con enormes trabajos pudieron conseguir entre 20 y 40 millones de pesos que necesitaban para la producción de sus proyectos. Este sin duda constituyó otro de los mayores logros que Alberto Isaac consiguió durante el tiempo que permaneció al frente del Instituto. Además de que sin duda contribuyó notablemente a engrosar la lista de películas independientes filmadas en todo el sexenio, 12 en total frente a un promedio de cinco por año

De los diez finalistas de este concurso podemos ver que sólo tres directores ya tenían experiencia en la realización de largometrajes, mientras que el resto de los participantes era principiantes: **Crónica de familia** (1985) de Diego López, **Obdulia** (1985) de Juan Antonio de la Riva, un drama en torno a las relaciones amorosas y familiares donde destaca el sacrificio de la protagonista, **El ombligo de la luna** (1985) de Jorge Prior; **Amor a la vuelta de la esquina** (1985) de Alberto Cortés; **La banda de los Panchitos** (1985) de Arturo Velasco que alude a un famoso grupo de jóvenes pobres con problemas de desempleo, delincuencia y drogadicción; **Thanatos** (1985) de Cristián González; **Calacán** (1985) de Luis Kelly, cinta infantil que gira en torno al rescate de nuestras tradiciones. **Cuando corrió el alazán** (1985) de Juan José Pérez Padilla, una cinta de aventuras y enredos; **El padre Juan** (1985) de Marcelino Aupart, que aborda un tema de corte erótico-religioso; y **Que me maten de una vez** (1985) de Oscar Blancarte, conformada por una serie de episodios que tratan el tema de la muerte en diversas formas.

El 28 de abril de 1986 —con Enrique Soto Izquierdo como nuevo director de Imcine— se llevó a cabo la ceremonia de entrega de premios del III Concurso de Cine Experimental. Indiscutiblemente las dos mejores películas fueron **Amor a la vuelta de la esquina** que se llevó los premios de mejor director, mejor película, mejor actriz para Gabriela Roel y mejor fotografía para Guillermo Navarro, y **Crónica de familia** que obtuvo el segundo lugar y los premios al mejor argumento para Diego López y mejor guión para Juan Mora Catlett, Juan Tovar y Diego López.

La primera es una película impresionista que "sigue el movimiento circular de la protagonista y parece apoyarse en lo fugaz, lo artificial, lo pasajero con un gran sentido de la puesta en escena como un sustento material del cine... [mientras que en **Crónica de familia** se observa un] cine sólido, apoyado en los valores del guión, en la muy controlada adecuación de las ideas y su puesta en forma cinematográfica. Su autor Diego López muestra además un raro sentido del

⁵⁰ Federico Dávalos, "Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid", p. 17.

espacio y una gran precisión para disponer y desplazar a sus personajes en el espacio-tiempo de la ficción.⁵¹

A casi tres años de haberse fundado el Imcine, el 22 de enero de 1986, Alberto Isaac hace pública su renuncia a la dirección de ese organismo gubernamental. Tras reiterados fracasos, medidas erráticas, ineficacia y confusión, Isaac se convirtió pues en el chivo expiatorio que tuvo que cargar "con las culpas de un sistema, una burocracia cinematográfica entorpecida, desviada de cualquier objetivo de promoción real del cine desde hace muchos años".⁵²

Haciendo una evaluación del desempeño del cineasta al frente del Imcine podemos ver que la gran mayoría de las películas estatales que se produjeron bajo su tutela respondieron más a su gusto e iniciativa que a la de los cineastas. Como se dijo, la película mejor lograda fue **El imperio de la fortuna**, de Ripstein. Esto nos lleva a pensar que las fallas en el cine nacional no están en los elementos técnicos, donde afortunadamente contamos con una excelente planta de fotógrafos, editores y ambientadores, sino en el guión, en la forma de concebir una historia y posteriormente plasmarla en el celuloide.

El relevo de Isaac llegó hasta el 10 de febrero de 1986. Enrique Soto Izquierdo, burócrata integrante de las filas del PRI, que no tenía la menor idea de los problemas que enfrentaba el cine nacional y ni siquiera una mínima cultura cinematográfica fue llamado a dirigir los rumbos de la nuestra industria filmica.

Esta, según dijo el secretario de Gobernación, Manuel Bartlett, sería una nueva etapa para impulsar el cine y Soto Izquierdo sería el motor a la altura de las expectativas. Sin embargo, en su primera conferencia de prensa quedó en evidencia su desapego a todo lo relacionado con el cine. En esa ocasión sólo recordó tres películas: **Longitud de guerra** (1975) de Gonzalo Martínez porque trata un tema relativo a su natal Chihuahua; "Viento distante", que en realidad era **Viento Negro** (1964) de Servando González; y **Nazarín** cuando en realidad se refería a **Esperanza** (1987) de Sergio Olhovich, en coproducción con la ex Unión Soviética y filmada en aquel país.

Entre las primeras medidas que emprendió Soto Izquierdo fue la de tener el control único de las empresas filiales (Cotsa, Pel-Mex, etc.) sin que mediara el Consejo de Administración. Asimismo, prometió la reglamentación de la industria cinematográfica acorde con el presupuesto de 800 millones de pesos otorgado al instituto.

Así las cosas, Películas Mexicanas fue sometida a la lupa escrutadora del nuevo director. Esta empresa, fundada en 1945 y encargada de la distribución de filmes mexicanos en Latinoamérica fue una de las pocas filiales que trabajó con

⁵¹ Tomás Pérez Turrent, "Cine mexicano A un paso del año 2000" en *Pantalla*, No. 6, (nov-dic-ene de 1986-1987), p.28.

⁵² Gustavo García, "El sacrificio de Isaac", en *Uno mas uno*, (15-febrero-1986), p. 13.

números negros. Sin embargo, la falta de administración, pocas películas estatales que promover en el extranjero y sin recursos para pagar anticipos constituyeron condiciones inmejorables para liquidarla. Además, Pel-Mex se había convertido en un organismo al servicio de los productores privados, quienes por otra parte no veían la conveniencia de que la distribuidora manejara su material en mercados extranjeros.

Otra de las medidas de la nueva administración fue la cancelación de lo que sería el 4to. Concurso de Cine Experimental porque, según argumentaron las autoridades cinematográficas, el anterior concurso generó una escasa respuesta donde sólo diez participantes lograron, con muchos esfuerzos, cubrir los requisitos.

Todas estas medidas se inscriben dentro de una política económica de privatización y desnacionalización que ejecutó Miguel de la Madrid. Además de que las prioridades sobre el control ideológico de los medios de comunicación se trasladaron a la televisión y la radio. De ahí que en este periodo observemos un creciente desinterés del Estado hacia la industria cinematográfica.

A partir de 1986 se da una retracción en la producción y consumo del cine mexicano. Argumentando el impacto de la crisis, el gobierno redujo cada vez más su participación en el campo de la industria cinematográfica, recortó presupuestos y elevó costos. Atrás quedaron las promesas de Soto Izquierdo de reforzar el impulso a la producción, la calidad de las películas y la competitividad en el mercado nacional, internacional y en el de habla hispana.

Alguna vez Enrique Soto Izquierdo declaró que "la situación económica que vive el país influye en los recortes presupuestales y el cine, que no es prioridad, se ve afectado". Evidentemente el gobierno dejó de tener interés en la cinematografía nacional, la cual quedó en manos de los intereses mercantiles. Entre los pocos proyectos que auspició (cuatro en 1986, tres en 1987 y seis en 1988) era preocupante ver la forma y los parámetros con que los funcionarios en turno seleccionaban los proyectos a realizar, los cuales iban de lo sublime a lo grotesco y algunos muy parecidos a lo que el cine comercial estaba realizando.

Un ejemplo de esto es **El amante eficaz (Lo que importa es vivir, 1986)** de Luis Alcoriza, donde el mismo título ya nos remite a la larga lista de películas de corte sexual y pasional realizadas por los productores privados, no obstante esto, la calidad y capacidad del director son inmejorables.

Sin embargo, el Imcine también apoyó proyectos interesantes como **Mariana, Mariana (1986)** basada en la novela *Las batallas del desierto* de José Emilio Pacheco, que narra la historia de un niño que se enamora de una mujer adulta. Esta película la iba dirigir en un principio José Estrada, pero ante su repentino fallecimiento lo tuvo que suplir Alberto Isaac. Irónicamente éste último, a unos meses de haber dejado la dirección del Instituto se reintegró a la industria filmica.

con un proyecto que él mismo apoyó y pugnó por que se realizara desde que era funcionario público.

Para complacer el gusto de Enrique Soto Izquierdo, el Imcine financió la realización de **El último túnel** (1986) de Servando González quien junto con Carlos Enrique Taboada se dieron a la tarea de escribir el guión y presentarlo dos meses después de que el funcionario declarara que **Viento Negro** (1964, también de Servando González) había sido la última película mexicana que le gustó

Obviamente la cinta resultó ser la continuación de la primera y para su realización no se escatimó en gastos, que fueron de entre los 600 y mil millones de pesos, cifra que representó más del presupuesto destinado al Imcine para trabajar en un año. Incluso, para la producción de esta película se tuvo que sacrificar un proyecto muy avanzado de Nicolás Echevarría y que finalmente vio la luz en 1990 con el título **Cabeza de Vaca**

El último túnel representa "una de las películas más costosas de la historia del cine mexicano ...una cinta exaltante (es un decir) del esfuerzo y del empeño nacionalista cuando todo el empeño y el esfuerzo del régimen se encaminan a cumplir los dictados del Fondo Monetario Internacional".³³

La cuarta película que produjo el Imcine en 1986 es un documental **Piowachuwe** de Juan Francisco Urrusti que narra la historia mítica del cerro del Chichonal en el estado de Chiapas.

Es así como empezó el primer año de la administración de Enrique Soto Izquierdo, donde es evidente la falta de una propuesta concreta para mejorar el cine y su desinterés en este medio, todo ello dentro de un proceso de desmantelamiento de las empresas del Estado y de la instauración del neoliberalismo.

Durante 1987 se produjeron tres películas, dos de ellas fueron coproducciones y llevaron como tema principal la música. La primera **Hoy como ayer (Oh, vida)** de Sergio Véjar se realizó en colaboración con Cuba y se trata de la biografía del cantante Beny Moré.

El Imcine, junto con Estados Unidos produjo la cinta chicana **Al romper el alba (Break of dawn)** de Isaac Arntstein que trata sobre la vida del músico Pedro González, quien vivió en aquel país del norte, fue pionero de la radio en español y llevado a prisión por denunciar a través de sus canciones los abusos de los que fueron objeto los trabajadores mexicanos durante la época de la depresión.

La tercera de la lista fue **Esperanza** (1987) de Sergio Olhovich en coproducción con la hoy extinta Unión Soviética y con un costo aproximado de 2500 millones de pesos. Este filme un tanto autobiográfico, se venía trabajando

³³ Moisés Viñas, "Cine mexicano. La producción en 1987", en *Pantalla*, No. 9 (junio de 1988), p. 26

desde la administración de Alberto Isaac y narra precisamente la historia del padre del director: un ingeniero petrolero de origen soviético que llega a México y colabora en la ubicación de la zona petrolera de Tabasco

Para 1988, último año de la gestión de Enrique Soto Izquierdo y del sexenio se logró una producción de seis largometrajes. **El camino largo a Tijuana** de Luis Estrada, una especie de *road movie* que combina elementos de suspenso y crimen; **El jinete de la divina providencia** de Oscar Blancarte, una historia sobre la vida de un bandido generoso que vivió en Sinaloa a principios del siglo XX; **Un lugar en el sol** de Arturo Velasco; **El secreto de Romelia** de Busi Cortés, basada en una obra de Rosario Castellanos y que narra los problemas generacionales entre madre e hija; **El costo de la vida** de Rafael Montero, drama ciudadano de una pareja donde la marginación y el robo están presentes; y finalmente **Mentiras piadosas (Una historia verdadera)** de Arturo Ripstein, quien con este filme marcó la pauta para conseguir financiamiento mediante la venta de la cinta a televisoras extranjeras

2.3.2 El Plan de Renovación Cinematográfica

La crítica situación del cine mexicano a lo largo del sexenio llegó a un punto decisivo en 1986. Pocas producciones tanto privadas como estatales, poco público, aumento de costos y lenta recuperación de la inversión generaron la necesidad de revisar la Ley y el Reglamento de la Industria Cinematográfica. Es por ello que la Dirección de Cinematografía junto con RTC lanzan el denominado Plan de Renovación Cinematográfica.

La medida se anunció el 13 de octubre de 1986 en los estudios Churubusco. Fue el Lic. Jesús Hernández Torres, director general de RTC el encargado de dar a conocer los principales puntos del Plan. 1) política de precios, 2) fondo de fomento a la calidad cinematográfica, 3) tiempo en pantalla, 4) campaña de apoyo al cine mexicano, 5) capacitación, 6) importación de equipos, 7) importación temporal de película, 8) intercambio con otros países, 9) cortometraje, 10) concurso de proyectos cinematográficos, 11) promoción en el extranjero y 12) apoyo al fondo de jubilación.

Pero ¿a qué se refería cada uno de estos puntos? El primero, que aludió a la política de precios, planteó liberar el costo de entrada de los cines. Con esto, según pensaron las autoridades, se lograría proteger los intereses del público mejorando el servicio, produciendo películas de mayor calidad, reparar y darle mantenimiento a las salas, así como fomentar la construcción de nuevas salas y eliminar la reventa.

De esta forma el costo del boleto aumentó a casi el doble en el Distrito Federal, de 300 a 600 pesos, mientras que en provincia llegó a 700 y hasta 1000

pesos. El efecto que se logró fue totalmente contrario a las expectativas. De ser el cine una diversión popular, se convirtió en un artículo de lujo donde ni siquiera los que podían pagarlo asistían por la mala calidad de las películas.

El alza de precios no se reflejó en las condiciones de las salas, las cuales continuaron con equipos de sonido y butacas en mal estado, y con intermedios arbitrarios principalmente en los cines de la Organización Ramírez. Así pues, el público tuvo que pagar más por el mismo servicio. El único punto que quizá se cumplió fue la construcción de más salas de cine distribuidas a lo largo de la República.

Por lo que toca al Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica las autoridades propusieron un trueque, a cambio de autorizar el aumento del boleto de cine los exhibidores cederían una parte de sus ingresos para la creación de dicho fondo. Con esta medida se pretendía: **a** mejorar la calidad del cine mexicano, **b** promover el cine mexicano en el territorio nacional y en el extranjero, **c** incrementar y preservar el acervo de la Cineteca Nacional y **d** fomentar el desarrollo tecnológico y de nuevos valores.⁴⁴

El porcentaje que se fijó fue en un principio del 10%, luego se redujo al 5% y finalmente los exhibidores declararon estar dispuestos a pagar por medio de una cantidad fija de butacas. Por consiguiente, los recursos que se esperaban recaudar para financiar el cine resultó insuficiente, ni siquiera alcanzaba para producir una cinta. Evidentemente los más beneficiados fueron los dueños de grandes cines como el Futurama, con capacidad de 4498 butacas o el Ciudadela con 1068 butacas. Mientras que para los dueños de cines pequeños, realizar su contribución a través de esta propuesta significaba una cuota mayor que la fijada en 5%.

La controversia que se generó entre exhibidores grandes y pequeños sobre el monto de la cuota -y cual forma resultaba menos onerosa- fue resuelta por la dirección general de RTC quien tomó la decisión de que cada grupo realizara su aportación al fondo como mejor le conviniera. Finalmente lo que le interesaba a los funcionarios públicos era recaudar recursos para el financiamiento del cine, y a los exhibidores pagar lo menos posible.

La campaña de apoyo al cine mexicano, otro de los puntos acordados, tuvo la misma suerte que los anteriores. Se planteó como principal objetivo, mantener la presencia del público en los cines y en lo posible aumentar su asistencia, así como el de cambiar la mala imagen que del cine mexicano se tenía.

Así pues, se pusieron en marcha varias campañas dirigidas en este sentido, pero tuvieron una corta duración. Algunas de ellas fueron: *El cine se ve mejor en el cine*, publicidad que se difundió en cine y televisión; programas en los canales

⁴⁴ Colectivo Alejandro Galindo, "El cine mexicano y su crisis. Tercera parte", en *DiCine*, No 21 (septiembre-octubre de 1987), p.17.

estatales 7 y 13, como el de *Vea cine* donde se mostraban avances de las películas en cartelera y el *Jueves de estreno* realizado por la Cineteca Nacional.

La capacitación también se contempló en el Plan y estaría dirigida a tres sectores de la producción cinematográfica. a) para el personal técnico, b) para el personal artístico a través de cursos de apoyo a actores y actrices en coordinación con la ANDA y la ANDI y c) para el personal dedicado a la exhibición. Finalmente, los únicos que recibieron dicha capacitación fueron éstos últimos y se debió a que con anterioridad al Plan, ya se habían instrumentado cursos por parte de la Cámara de Cine y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica).

Respecto al permiso para la importación de equipos y la importación temporal de película virgen se cumplieron sin ningún problema, de hecho era una práctica común antes de la puesta en marcha del Plan debido en gran medida a nuestra dependencia tecnológica y por así convenir principalmente a los intereses de los productores privados.

En lo que toca al intercambio con otros países se buscó establecer una cuota por la importación de películas extranjeras dependiendo de sus características, esto es, una cuota alta para aquellas de carácter comercial y una barata para las que fueran consideradas artísticas y de expresión cultural, a fin de equilibrar la cartelera y presentar una muestra de la cinematografía mundial.

El primer aspecto se cumplió al pie de la letra en cuanto al segundo podemos verificar qué tanto se cumplió revisando las carteleras de la época donde los filmes estadounidenses ocupan un porcentaje considerable frente a las películas del resto del mundo y no digamos frente a las mexicanas.

En cuanto a los cortometrajes, se trató de darle un cauce a toda la producción de estos filmes mediante su exhibición masiva tanto en cines como en canales televisivos estatales e incluso se pensó en otorgarles un espacio fijo el cine. Sin embargo, ninguna de estas propuestas se llevó a cabo. Hasta la fecha no se ha querido o no se ha sabido darle un espacio a este tipo de filmes, no obstante su calidad y la cantidad de premios en el extranjero que han generado para nuestro país, además de ser una importante vía para formar nuevos cuadros de directores y estimular la producción cinematográfica.

Igual de inútil resultó la propuesta sobre el Concurso de Proyectos Cinematográficos —cancelado desde que Soto Izquierdo asumió la dirección de Imcine— y la promoción en el extranjero de las películas mexicanas, donde por falta de recursos, especialmente en este rubro, la presencia de nuestro cine en festivales internacionales se vio disminuida y en desventaja para competir debido a que no se pudo elaborar material subtulado para la promoción y mucho menos se pudieron realizar retrospectivas ni homenajes a lo más destacado de la cinematografía nacional.

Finalmente, una de las pocas propuestas del plan que se cumplieron fue la creación del fondo de jubilación. Para lograr juntar el dinero se planeó destinar todo lo recaudado en las funciones del primero de mayo de los cines del Distrito Federal -cuando generalmente ese día cerraban sus puertas- al fondo de jubilación.

A todas luces, los funcionarios públicos al frente de las dependencias cinematográficas no mostraron voluntad para hacer cumplir cabalmente todos los puntos propuestos en el Plan. De haber sido así, se hubiera obligado a los exhibidores, mediante un decreto federal, a cumplir con el porcentaje de sus ingresos en taquilla para destinarlo al Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, para evitar que evadieran su responsabilidad. De la misma forma era necesario que la Dirección de Cinematografía exigiera a los dueños de los cines el cumplimiento del 50% del tiempo de pantalla para las películas mexicanas.

Como todos los planes que se emprendieron durante el sexenio, este pasó a ser uno más de la lista, un plan que intentó mejorar el negro panorama de nuestra industria cinematográfica y que falló debido a que, como ya vimos, los intereses de la iniciativa privada, del capital, predominaron sobre la necesidad de modificar verdaderamente las condiciones económicas del cine mexicano y de convertirlo en un vehículo de comunicación y de cultura capaz de expresar las inquietudes y anhelos de los mexicanos.

Evidentemente, el cine dejó de ser para el gobierno una de sus industrias prioritarias como lo fue en los 40's. Es por ello que se desligó de toda responsabilidad para regularlo e incentivarlo. Si el Estado no hizo nada para rescatar la cinematografía nacional, mucho menos lo haría la iniciativa privada que siempre buscó la ganancia fácil a costa de la calidad.

2.3.3 COTSA y la exhibición

Como ya lo hemos apuntado en anteriores apartados, el fin último de una película, la razón por la que se realiza, es para que ésta se proyecte en una sala cinematográfica frente al público. Cuando no sucede así, cuando un filme tarda en salir a la luz más de lo debido o nunca lo hace, se está condenando al cine a la decadencia.

Y esto cabe no sólo en el aspecto artístico, sino también en el económico. Una película enlatada o con pocas semanas de permanencia en cartelera difícilmente puede recuperar su inversión y generar recursos para la producción de nuevas películas. Además de que, ante estas condiciones es casi imposible generar un ambiente de certidumbre en la industria cinematográfica cuando está más que comprobado que sus productos están destinados al fracaso.

Así pues, al problema de la producción por la evidente crisis económica del sexenio debemos sumar el de la exhibición. Pero éste no es un problema que haya surgido durante la administración de Miguel de la Madrid, más bien representa una asignatura pendiente que el cine nacional viene arrastrando casi desde su fundación. Ya sea en manos de la iniciativa privada o del gobierno la respuesta a las demandas de un porcentaje de tiempo de pantalla para las películas mexicanas y de salas en buenas condiciones ha sido nula.

Primero el monopolio encabezado por William O. Jenkins, Gabriel Alarcón y Manuel Espinoza Yglesias en los años cuarenta, que se valió de la amistad con funcionarios públicos y de la absorción de cadenas pequeñas de exhibición, para lograr el control de prácticamente todas las salas del país a través de su Operadora de Teatros S.A (OT).

Al parecer este monopolio no significó un problema grave para los productores ni mucho menos para el gobierno sino hasta que finalizó el boom del cine mexicano, una vez que se agotó la época de oro. Es a partir de entonces cuando, desde nuestro personal punto de vista, inicia la insistente petición de los productores para que a la industria nacional se le otorgara un espacio de al menos el cincuenta por ciento de tiempo en pantalla.

Leyes y reglamentos para legislar el tiempo de exhibición que le corresponde al cine mexicano en las salas fueron y vinieron, hasta que el gobierno decidió tomar medidas "drásticas". La principal fue la estatificación del monopolio Jenkins en 1960 debido a que mostraron una franca rebeldía para acatar las disposiciones legales.

A partir de ese momento el gobierno se hizo cargo de la exhibición a través de COTSA (Compañía Operadora de Teatros) y en sus manos recayó la responsabilidad de hacer cumplir el porcentaje que le corresponde al cine mexicano. Sin embargo, esto "ha quedado al gusto e interés de los funcionarios en turno y en los cines de la iniciativa privada, que son los más, a su libre albedrío (sic). Algunos dan el cien por ciento, algunos el cincuenta y los más no pasan ninguna cinta mexicana."⁵⁵

Al poco tiempo de pantalla para los filmes mexicanos debemos sumarle la larga espera a la que deben de someterse antes de ser exhibidas en algún cine del país. De acuerdo con la investigación del Colectivo Alejandro Galindo, después de terminadas (al menos entre 1986 y 1987), las películas tardaban un promedio de once meses en estrenarse, provocando un fenómeno de *enlatamiento*.

Y es que la prioridad estaba --y sigue estando-- en la exhibición de películas extranjeras, principalmente estadounidenses. Esto lo podemos entender de los

⁵⁵ Colectivo Alejandro Galindo, "El cine mexicano y su crisis. Segunda parte", en *Diario*, No. 20 (julio-agosto de 1987), p. 12.

dueños de cines de la iniciativa privada, pero, qué estaba sucediendo con COTSA, la filial del Imcine y a la que el gobierno le inyectaba recursos

Sabemos que por la crisis económica que atravesó el país en los años ochenta, el público dejó de asistir cada vez más al cine y a buscar alternativas de espectáculo más económicas como la televisión o la renta o compra de películas en videocasete. Sin embargo, las cifras de los ingresos generados por COTSA demuestran lo contrario, el cine, aun en esos años es negocio

Tan sólo en 1986 se registraron ingresos en taquilla de 210 millones 994 mil 290 en la semana del 6 al 12 de marzo, correspondiente a 132 salas del área metropolitana de un total de 406 distribuidas en toda la república. Esto sin contar los ingresos correspondientes a la dulcería, ni la venta de espacios para publicitar artículos de diversa índole

Una entrada se desglosa de la siguiente manera: el 17% era para el pago de impuestos, mientras que el 83 por ciento restante se dividía en 60% para Cotsa y el otro 23 por ciento se dividía entre el productor y el distribuidor con 65 y 35 por ciento respectivamente. Los ingresos millonarios de esta filial del Imcine, tan sólo en el rubro de la proyección, hacen suponer una reinversión superior a los 800 millones de pesos que el gobierno fijó como presupuesto para la producción estatal

Mientras que las ganancias en las dulcerías de los cines fueron de alrededor de los cinco mil millones de pesos anuales. Cantidad más que suficiente para financiar el aparato burocrático del Instituto. Evidentemente todas estas ganancias se diluían en "revolventes" no muy difícil de averiguar en manos de quien iban a parar.

La deficiencia en el manejo de las finanzas en COTSA fue evidente. Según Enrique Soto Izquierdo los gastos de personal eran altísimos por lo que en ese periodo se tuvo que despedir a 600 empleados. Asimismo —dijo— la filial enfrentaba la carga del pago de una deuda de 20 millones de dólares adquirida durante el sexenio de Echeverría

Podemos decir que éstos eran los únicos gastos que enfrentaba COTSA pues evidentemente ésta no invirtió nada en la renovación del equipo cinematográfico, donde frecuentemente se proyectaban películas fuera de foco o con pésimo sonido y pantallas en mal estado, ni siquiera en el mobiliario de las salas de cine, frecuentemente mugrosas, con cortinas desgastadas e incluso hechas jirones. En cuanto a la publicidad y copias filmicas éstas corrían a cargo de los productores

Este fue el panorama que privó en el rubro de la exhibición durante el sexenio de Miguel de la Madrid en el que COTSA se convirtió en una triste parodia después de haber sido la cadena más importante de exhibición del país. La

pregunta que quizá muchos directores y productores se habrán formulado es ¿para qué filmar si no se puede exhibir?

Cabe señalar que entre COTSA y el Imcine nunca hubo un acuerdo para trabajar en un plan que sacara al cine mexicano de la catástrofe. La filial del Estado se mantuvo a distancia, no permitió ser regulada ni dirigida por el Instituto. Así pues, los cines que pertenecían a COTSA estuvieron a merced de los productores privados y de sus películas (cabareteras, sexo, narcotraficantes) convirtiéndose en cines de tercera. Mientras que los estrenos atractivos los acaparaban la Organización Ramírez y el Circuito Alba.

De esta manera, COTSA y su titular en turno Gilberto Ruiz Almada, contribuyeron en gran medida a hundir el cine nacional con sus criterios de programación arbitrarios. Mandaban al matadero a aquellas películas no muy comerciales y a las que tenían un "éxito asegurado" las programaban en 25 o 30 salas. Asimismo, tenían preferencia las cintas de productoras importantes como Cinematográfica Calderón que iban directamente a la pantalla o las del director Víctor Manuel Castro las cuales siempre tenían un lugar reservado en la mejor época del año.

Al igual que sucedía en la política nacional, en el cine se estaba combatiendo un mal con la peor alternativa. Con la exhibición de cintas de poca calidad se desalentó la asistencia del público. Con la poca producción de películas nacionales se recurrió a la importación de filmes, casi siempre estadounidenses, los cuales no eran de la mejor calidad debido a que las condiciones económicas no permitían lo contrario. Todo esto contribuyó al deterioro del cine mexicano, al desempleo de trabajadores en todas las áreas de la industria, y a que la calidad técnica y artística disminuyera notablemente en cada uno de los filmes.

2.3.4 Cine Independiente

Lo más destacable de la cinematografía nacional durante este sexenio lo podemos encontrar en las películas realizadas por productores independientes. Pero, ¿a qué nos referimos con este término? Y por qué es que surge este tipo de cine.

De acuerdo con Tomás Pérez Turrent, el progresivo deterioro de la industria cinematográfica, donde "no funciona no digamos ya como medio de expresión, ni siquiera como espectáculo (el que se pretende tal es pobre, poco imaginativo) y lo que es peor ni como comercio. Ante esta situación se ha venido replanteando el cine independiente como la única posibilidad para que, además de un vehículo de

libre expresión, el cine aborde los problemas humanos, sociales, políticos, culturales, estéticos.⁵⁶

Este cine, que surge como una necesidad de expresión abarca aquellas producciones realizadas al margen o a la par de los canales industriales y comerciales establecidos. El cine independiente aborda temas que van desde el simple espectáculo (realizados de manera artesanal) hasta las propuestas vanguardistas y experimentales. Todas estas producciones constituyeron una forma de llenar el vacío que existía y aun perduraba en el cine

Tanto el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) como el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) fueron los más prolíficos. Estas dos escuelas produjeron películas que, a pesar de los bajos presupuestos y de los tropiezos en el terreno de la exhibición, significaron una alternativa a la producción "regular"

Así pues, la UNAM produjo cinco largometrajes: **Los confines** (1987) de Mill Valdez a partir de una adaptación de los cuentos *Talpa* y *Diles que no me maten* de Juan Rufo; **Nocturno amor que te vas** (1987) de Marcela Fernández Violante, **Historias de ciudad** (1988) conformada por cuatro cuentos *El que quiera azul celeste* de María Novaro, *Viajeros* de Rafael Montero, *Lili* de Gerardo Lara y *Alguien se acerca* de Ramón Cervantes, **El otro crimen** (1988) de Carlos González Morantes en un intento de crítica social, y **El costo de la vida** (1988, Rafael Montero) a quien anteriormente mencionamos. También, la Universidad produjo el medimetro **Fragmentos de un cuerpo** (1987) de Ramón Cervantes.

La producción del CCC se distinguió por sus documentales: **Xochimilco** (1987) del excelente documentalista Eduardo Maldonado, **Paquime** (1986) de Rafael Montero sobre la zona arqueológica de Casas Grandes en Chihuahua; y **Ulama, el juego de la vida y la muerte** (1986) de Roberto Rochin sobre el tradicional juego de pelota.

Otras producciones de carácter independiente que destacan en esta época son: **El camino largo a Tijuana** (1988, de Luis Estrada) de Corporación Nacional Cinematográfica; **Cabalgando con la muerte** (1986, Alfredo Gurrola) de Producciones Metropolitanas; **Murieron a mitad del río** (1987, José Nieto) sobre la novela homónima de Luis Spota y de Producciones ESME, Alianza Cinematográfica Mexicana; y **Va de nuez** (1986, Alfredo Gurrola) de Chimalistac Producciones.

Mención aparte son los realizadores con amplia trayectoria y que en este sexenio lograron obras importantes. Paul Leduc, con el apoyo de Manuel Barbachano Ponce en la producción, filmó **Frida, naturaleza viva** (1983) la cual fue bien recibida por la crítica y ganadora de premios nacionales e internacionales. Otro de los ejercicios de este director fue **¿Cómo ves?** (1985) con argumento del

⁵⁶ Tomás Pérez Turrent, "¿Existe un cine independiente en México?" en *Hojas de cine*, p. 221.

propio Leduc y de José Joaquín Blanco sobre jóvenes pobres y marginados de la ciudad de México y producida por Zafrá, Crea y Producciones Tolloacán.

Otro de los directores de indiscutible trayectoria y que filmó dos películas de forma independiente en este sexenio es Jaime Humberto Hermosillo. Afincado en Guadalajara filma las comedias *Doña Herlinda y su hijo* (1984) y *Clandestino destino* (1987) ambas bajo la producción de Manuel Barbachano Ponce donde el eje de la temática radicó en "alentar la libertad erótica, tanto homosexual como heterosexual"⁵⁷

De igual forma, Felipe Cazals recurrió al cine independiente para poder filmar en este sexenio. Más adelante abordaremos ampliamente su obra, sin embargo podemos mencionar las tres películas que corresponden a este rubro y a este período: *Los inocentes* (1986), *La furia de un Dios* (1987) y *Los motivos de Luz* (1985).

2.3.5 Cine Privado

La iniciativa privada, con mejores condiciones de producción y exhibición, con mayores recursos, apostó por un cine de fórmulas hechas y de seguro rendimiento, por temáticas cargadas de violencia, albur y una evidente alusión al sexo; con escenarios como el barrio y el cabaret, y como protagonistas a narcotraficantes y mojados.

De acuerdo con José Felipe Coria⁵⁸, en el sexenio que se pretendió la "renovación moral" premió la inmoralidad. Un nuevo subgénero surgió en esta época a raíz del desgaste del género de las ficheras y en combinación con las comedias de barrio aderezadas con albrures. De estos temas y de estos personajes se vio invadida la pantalla cinematográfica.

Podemos decir que fueron tres las tendencias hacia donde se encaminó la producción de la iniciativa privada. En la primera podemos agrupar aquellas cintas que utilizan el albur, la vulgaridad verbal y visual, y los desnudos a la menor provocación. La segunda vertiente corresponde al cine de acción con diferentes matices, unas veces sobre mojados, otras sobre narcotraficantes y algunas más sobre policías heroicos, en pocas palabras, una mala copia de las películas de Charles Bronson. Finalmente, en la tercera tendencia advertimos la proclividad a filmar segundas y terceras partes de películas que en su momento tuvieron éxito.

Indiscutiblemente Víctor Manuel Castro, mejor conocido como "el Güero" fue el más prolífico en cuanto a comedias de albrures se refiere. Acumuló un total de 21 películas de este género lo largo del sexenio entre las que podemos citar:

⁵⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 338.

⁵⁸ *Nuevo cine mexicano*, p. 60.

Mañosas pero sabrosas (1984); **La ruletera** (1985); **Macho que muerde no ladra** (1984); **La pulquería ataca de nuevo** (1985); **Un macho en salón de belleza** (1987) y **El inocente y las pecadoras** (1988)

Mientras que los actores más representativos de estas películas fueron Alfonso Zayas y su éxito **Los verduleros** (1987, Adolfo Martínez Solares); **Alberto Rojas Caballo** en el papel estelar de la serie **Un macho en...la cárcel de mujeres** (1987, V.M. Castro); Rafael Inclán con la serie que lo consagró: **El mofles y los mecánicos** (1985, Javier Durán), Luis de Alba con su personaje de **Juan Camaney** en **Las calenturas de Juan Camaney** (1988, Alejandro Tood)

En cuanto a las actrices que encabezaron este género podemos citar a Maribel Fernández **La pelangocha** en **La taquera picante** (1988, V.M. Castro); Carmen Salinas en **Albures mexicanos** (1983, Alfredo B. Crevenna) y Sasha Montenegro en **Entre ficheras anda el diablo** (1983, Miguel M. Delgado)

Además de **El Guero** Castro, podemos sumar a la lista de directores característicos de este género a dos cineastas de la vieja guarda, Alfredo B. Crevenna y Gilberto Martínez Solares, ambos con una larga trayectoria iniciada en los años cuarenta y con más de setenta años de edad

El más prolífico fue Alfredo B. Crevenna, quien filmó un total de 20 películas entre las que destacan: **Albures mexicanos** (1983); **Mas buenas que el pan** (1984); **Casa de muñecas para adultos** (1985); **Cinco nacos asaltan las Vegas** (1986) y **Los albureros** (1988).

Mientras que Gilberto Martínez Solares, veterano de la dirección y conocido como uno de los más grandes directores en el terreno de la comedia, acumuló seis películas en este sexenio. **Tres mexicanos ardientes** (1986); **El día de los albañiles** (1985) y **Diario íntimo de una cabaretera** (1988) por mencionar algunas.

El hilo conductor de este género de películas fue albur y el sexo, y en todas ellas "sus personajes transitan de la fijación fálica y vaginal al vacío intelectual. Supuestos ejemplos de un cine libre de prejuicios sexuales, no muestra otra cosa que frustraciones, terror a la impotencia y a la homosexualidad, insatisfacción perpetua y orgiásticos desahogos sin asomo de auténtico placer, es decir, exactamente lo contrario de una sexualidad libre y sana"⁴⁹

La explotación de la violencia y la acción se mostró principalmente a través del llamado cine fronterizo con películas sobre indocumentados, narcotraficantes, pistoleros, policías justicieros, corridos y venganzas. La mayor parte de los productores de este género radicaban en provincia, sobre todo en Monterrey y algunos otros como la familia Galindo, producían sus filmes en Texas.

⁴⁹ Moisés Viñas, "Cine mexicano. La exhibición en 1987" en *Pantalla*, No. 8 (otoño de 1987), p. 24.

No cabe duda que las películas de este género tuvieron excelente recepción en el norte de la República y en las ciudades del sur de Estados Unidos. Sin embargo, en 1988 se vio disminuido el éxito de estos filmes por la aplicación de la ley estadounidense Simpson-Rodino, la cual además de ordenar el cierre de numerosas salas frecuentadas por mexicanos y chicanos, facultaba a los agentes de la "migra" a entrar en las salas en busca de indocumentados.

La tónica de estas películas consistía en "enfrentar dos idiosincrasias irreconciliables: la lucha contra el gringo prepotente y la renuncia del mexicano a su esencia al traficar droga para ser alguien."⁽⁴⁾

Entre las cintas de mojados destacan **El carro de la muerte** (1985) de Jesús Marín; y **Mojados de corazón** (1986) de Miguel Rico. Mientras que las películas con temas de narcotráfico las podemos identificar inmediatamente por los títulos que manejaron: **El narco** (1985) de Alfonso de Alva, **La mafia tiembla** (1987) de Gilberto de Anda; **Cargamento mortal (carga ladeada)** (1987) Alfredo B. Crevenna; **Ases del Contrabando** (1985) de Fernando Durán.

El más productivo en los temas de contrabando y de indocumentados sin duda fue José Luis Urquieta, el cual aplicó la fórmula una y otra vez. **El puente** (1984); **La tumba del mojado** (1984); **El traficante** (1983); y **Operación marihuana** (1985) son algunos de sus filmes más significativos de este género.

Dentro de este cine de acción encontramos películas con temas policíacos, generalmente con acciones ubicadas en la frontera, en ellas existe una necesidad latente de evidenciar hechos de corrupción que privaban en todos los niveles de la sociedad y que a diario se registraban en los periódicos. Fue una manera de presentar un mundo idílico, donde los buenos siempre ganan.

El fiscal de hierro (1988) de Damián Acosta, **El secuestro de un policía/ El secuestro de Camarena** (1985) de Alfredo B. Crevenna; **El judicial** (1984) de Rafael Villaseñor Kuri; e incluso **Durazo, la verdadera historia** (1987) de Gilberto de Anda, donde hasta éste personaje oscuro de nuestra historia resulta ser un héroe, constituyen una muestra de ese idealismo en un sistema judicial que cumple con su misión protectora.

Finalmente, la producción privada se caracterizó por la realización de segundas y terceras partes de éxitos en taquilla. Así, observamos la proliferación de mucho menor creatividad e imaginación, amén de la pobre calidad artística. El campeón indiscutible en este rubro, una vez más, es **El Guero Castro** con secuelas de las películas como **El día de los albañiles** (1983), 2 (1985) y 3 (1987); **El rey de las ficheras** (1987) y 2 (1988); y **Un macho en...** (1987), 2 (1988) y 3 (1988). Javier Durán hizo su aportación con **El Mofles y los mecánicos** (1985), 2 (1987) y 3 (1988). Mientras que Raúl Fernández Jr. filmó la zaga de **Lola la trailera** (1983) y 2 (1985).

⁽⁴⁾ José Felipe Coria, "Pura gente noble" en *Nuevo cine mexicano*, p. 62.

Por otro lado, Televisine, filial de Televisa auspició la realización de películas de corte familiar. Con un total de 30 cintas en este periodo, predominaron aquellas que llevaron a la pantalla grande al elenco del programa conducido por Raúl Velasco, y donde René Cardona Jr. fungió como el director de cabecera de una buena parte de éstas producciones.

El modo de filmar estas películas consistía en desarrollar una historia en torno al cantante de moda en turno. Ejemplo de esto fueron las cintas **Ya nunca más** (1983) de Abel Salazar, con Luis Miguel en el papel protagónico y **Siempre en Domingo** (1983) de René Cardona. Así como las biografías del compositor Alvaro Carrillo en **Sabor a mi** (1987) y de José Alfredo Jiménez en **Pero sigo siendo el rey** (1988) ambas de René Cardona Jr.

También bajo la producción de Televisine María Elena Velasco, *La india María* dirigió y protagonizó **Ni de aquí ni de allá** (1987) comedia de enredos donde la indígena viaja a Estados Unidos para trabajar. Verónica Castro, una de las actrices famosas del momento estelarizó **Chiquita pero picosa** (1986) de Julián Pastor. Asimismo, predominó la tendencia a trasladar éxitos de los programas de televisión al celuloide, tal es el caso de **Maleficio 2** (1985) de Raúl Araiza, la cual era una prolongación de la telenovela, y **Cachún cachún ra ra** (1983) de René Cardona Jr. con los mismos actores de aquel programa juvenil de igual nombre.

Para concluir con este breve panorama de la producción filmica mexicana de 1983 a 1988 podemos decir que fueron años grises para la industria. Hubo un desperdicio enorme de capacidades técnicas y artísticas. Sin embargo, existieron honrosas excepciones, sobre todo en la producción independiente, que compensan el rumbo errático y lleno de tropiezos que tomó el cine mexicano.

Este periodo estuvo lleno de contrastes, mientras el Estado producía un cine burocratizado, sin un plan claro que le permitiera aprovechar de manera eficiente los instrumentos de producción, distribución y promoción que tenía a su alcance, los productores privados se daban a la tarea de "inventar" géneros y de identificar perfectamente al público al que iban dirigidas sus películas para poder repetir la fórmula.

Y entre estos dos polos se encontraban los directores y productores con la intención de crear un cine diferente, propositivo y de calidad a pesar de las condiciones económicas. Este grupo tuvo que acostumbrarse a sobrevivir a la sombra de aquellos dos, a esperar que sus películas fueran programadas en alguna sala cinematográfica. En este cine, el independiente, el universitario, está la esencia de lo que hasta hoy ha sido nuestra industria, una odisea, una lucha del talento personal sin nada más en que apoyarse.

EL CASO DE ELVIRA LUZ CRUZ

La historia de un pueblo no es solamente los acontecimientos que suceden en la cúpula del poder, la historia de un pueblo es sobre todo, la historia de la vida y sufrimiento de ese pueblo. La historia del México contemporáneo es, y no otra cosa, la biografía de los niños que tienen que vender este periódico para sobrevivir, la biografía del desempleado alcohólico, la del ama de casa que tiene que lavar y planchar todo el día, la del artista rechazado, la del obrero que viaja como mosca en el camión, la de Elvira Luz Cruz, entre otras. Esta es la verdadera historia del México de hoy, la otra, la de los grandes encabezados en los diarios, es la historia de y desde el poder.⁶¹

Consideramos oportuno incluir esta cita al comienzo de este capítulo porque los eventos que a continuación vamos a relatar sobre el múltiple homicidio cometido por Elvira Luz Cruz en contra de sus cuatro hijos el 9 de agosto de 1982 forman parte del pasado reciente de nuestro país. Tales hechos quedaron inscritos en lo que algunos teóricos han denominado microhistoria, es decir, la "otra historia", donde los protagonistas son personas de la vida diaria, comunes y corrientes; en una palabra, ordinarias.

Abordar cualquier episodio de la vida contemporánea que aun no ha sido registrado formalmente en los anales de la historia nacional implica cierta dificultad para el investigador, ya que el único material disponible para realizar la reconstrucción de los acontecimientos es de tipo hemerográfico.

Como sabemos, la noticia es la base del periodismo, cuyo "valor está ligado básicamente a las necesidades informativas de la sociedad. La sociedad, en sus distintas formaciones, se manifiesta interesada en los sucesos en la medida que son oportunos, próximos a ella, magnos, importantes, actuales, novedosos y de utilidad."⁶²

La inmediatez y la oportunidad son características inherentes de la noticia que en este caso en particular nos impidieron seguir el suceso de principio a fin. Una vez que el evento ha dejado de ser noticia simplemente ni se le menciona.

⁶¹ Gabriel Santander, "¿Quién juzgará a Elvira?" en *Ovociones 2da. edición*, (27-agosto-1982) p. 2.

⁶² Julio del Río, *Teoría y práctica de los géneros periodísticos*, p. 44.

Dependiendo del grado de relevancia, un hecho noticioso puede aparecer publicado un día y al siguiente ya no, o permanecer durante algunas semanas.

Palabras como venganza, hambre, celos y cansancio de tanta pobreza "cabecearon" las notas que aparecieron publicadas en los diarios a partir del martes 10 de agosto de 1982, para referirse al hecho que conmocionó a la opinión pública sobre el homicidio cometido por una mujer en contra de sus cuatro hijos de seis, tres, dos años y dos meses de edad

El caso de Elvira Luz Cruz, adquirió relevancia periodística e histórica por dos razones fundamentales. La primera y más evidente se debe a que se exaltó la parte sensacionalista y morbosa del evento. El seguimiento del multihomicidio a cargo de la madre asesina en los diarios se efectuó sin excepción a lo largo de varios días, en *La Prensa*, periódico especializado en nota roja, y en la sección policiaca de diarios con mayor circulación en el Distrito Federal como *El Universal*, *Excélsior*, *El Sol de México*, *Novedades* y *El Herald*

La segunda razón por la que adquiere relevancia este caso va más allá de la simple nota roja y del sensacionalismo para captar lectores. Implicaciones de tipo moral y social constituyeron la verdadera trascendencia de éste hecho, el cual reveló severos problemas nacionales como la miseria, la crisis, la marginación y la ignorancia que hasta ese momento habían permanecido ocultos tras la bonanza petrolera.

Esta noticia, desde nuestra personal percepción de los hechos, generó conmoción y extrañeza en todos los niveles de la sociedad ¿Cómo era posible que una madre atentara contra la vida de sus propios hijos? Fue la pregunta que seguramente se formularon muchas personas respecto a los motivos que tuvo Elvira para realizar esa acción. Y es que en este problema intervienen temas como el de la condición de la mujer, las relaciones familiares, la psiquiatría y el sistema judicial, los cuales nos brindan un sin fin de posibilidades

No cabe duda que el caso de Elvira Luz Cruz desató la controversia en muchos sentidos. De entrada, el tema de la madre filicida rompe con el estereotipo de la maternidad y con sus valores intrínsecos como los de abnegación y protección. Sin embargo, en el terreno de lo específico y de lo estrictamente legal encontramos que existen diferentes versiones de lo que sucedió el lunes 9 de agosto, entre las que destacan las de sus principales actores: Nicolás Soto y Eduarda Cruz, los acusadores y la de Elvira, la acusada.

Pero ¿cómo hacer para relatar un acontecimiento histórico que sólo apareció registrado en los periódicos unos cuantos días? Para realizar una crónica más o menos apegada a la realidad del hecho histórico, partimos de las concordancias que existían entre todas las notas publicadas y de una amplio artículo escrito por la Lic. Mireya Toto Gutiérrez, abogada defensora de Elvira, la cual expuso datos que escaparon a la prensa y que quedaron asentados en actas judiciales

Este relato lo enriquecimos con datos específicos tales como entrevistas a jueces y médicos forenses, así como la descripción física y estado de ánimo de Elvira Luz Cruz durante su declaración, detalladas en las crónicas periodísticas. Debemos resaltar que la labor de recuperación del pasado fue como armar un rompecabezas, tomamos datos de diferentes fuentes, los confrontamos y estructuramos un relato lo más cercano a los hechos

El incidente de la madre filicida no es tan fácil de abordar como a simple vista parece ser. Durante el proceso de investigación nos topamos con innumerables inconsistencias de tipo periodístico tales como ambigüedades en la edad de Elvira, en alguno de los nombres de los niños o en sus edades, y de tipo judicial, por ejemplo, la persona o personas que impidieron a Elvira suicidarse o la forma en que ésta les dio muerte a los niños

Valga todo lo anterior para dejar de manifiesto que en el primer inciso hacemos la reseña de los hechos tal cual sucedieron. En el segundo abordamos el proceso judicial de la madre homicida que abarca su declaración, la de los testigos, así como la sentencia. Cabe mencionar que en estos dos incisos hacemos la distinción entre lo escrito por la prensa y lo escrito por la Lic. Mireya Toto, abogada de Elvira.

En el tercer apartado mostramos las condiciones del caso, las versiones y omisiones que de acuerdo con la Lic. Mireya Toto se cometieron durante el proceso judicial, los cuales aparecen relatados en dos artículos publicados en la revistas *Fem* y *Revista A* de la Universidad Autónoma Metropolitana. La intención de ésta investigación no es revisar el caso apegado a derecho, debido a que no es nuestra área de competencia. Sin embargo, consideramos un deber como investigadores presentar todos los datos posibles que al respecto existan para brindar un panorama lo más cercano a los hechos.

3.1 El 9 de agosto de 1982

El lunes 10 de agosto de 1982 apareció publicada en la contraportada del diario sensacionalista *La Prensa* y en otros periódicos de circulación nacional la noticia de que una mujer había matado a sus cuatro hijos por cuestiones de celos. El encabezado decía: *Estranguló una mujer a sus 4 hijos. Venganza porque su esposo tenía una hija con otra mujer*". Asimismo, aparecía la fotografía de la madre asesina cubriéndose el rostro y custodiada por policías.

Si nos remitimos a los orígenes de Elvira Luz Cruz, veremos que desde su niñez padeció hambre, pobreza y escasa educación, condiciones que la obligaron, junto con su familia a abandonar su natal Milpillas, en el estado de Michoacán, para ir en busca de mejores oportunidades en el Distrito Federal. Sin embargo, la situación de Elvira y su familia no cambió: las ofertas de trabajo eran escasas

pues el país atravesaba por una severa recesión económica. Únicamente pasaron a engrosar las filas de desempleados y a multiplicar los cinturones de miseria y los asentamientos irregulares provocados por el fenómeno migratorio campo-ciudad.

Pasaron los años y Elvira se relacionó con un sujeto de nombre Marcial Caballero, con el cual, procreó a un niño al que le puso Israel. Esta relación no duró mucho tiempo ya que cuando el hombre se enteró de que aquella estaba embarazada, la abandonó. Posteriormente, Elvira conoce a Nicolás Soto Cruz, quien se dedicaba a la albañilería. Vivieron en unión libre cuatro años, tiempo durante el cual nacieron: Eduardo, Marbella y María de Jesús.

De acuerdo con la Lic. Mireya Toto, la vida cotidiana que llevo Elvira al lado de Nicolás se caracterizó por el trabajo de ella fuera de casa, aún durante los embarazos de Eduardo y Marbella, lo que provocaba la duda en Nicolás sobre su paternidad. Además, cuando estaba embarazada de la más pequeña, María de Jesús, Elvira fue golpeada por Nicolás, quien además trató de ahorcarla con un cordón de persiana.

La miseria y los golpes que sufría al lado de Nicolás provocaron que Elvira en varias ocasiones intentara abandonarlo. Sin embargo, su suegra Eduarda Cruz tenía prácticamente viviendo con ella a Eduardo, su nieto de tres años de edad, para impedir que tratara de hacerlo una vez más.

Por otro lado, Elvira era la que realizaba los quehaceres domésticos tanto de su hogar como el de la suegra. Además, ésta le impedía relacionarse con sus hermanos, vecinos y comadres, los cuales al saber de su situación trataban de ayudarla. Un dato significativo de lo que fue la vida de Elvira al lado de Nicolás es que cuando ella trabajaba fuera de casa, Eduarda o aquel eran quienes cobraban su salario.

Elvira y sus hijos vivían en una casucha construida de piedra y lámina ubicada en un predio irregular habitado por paracaidistas, en la calle de Jacarandas, manzana 13, lote 11, colonia Bosques del Pedregal, paradójicamente, al lado de una colonia habitada por personas con millonarias residencias.

A partir de aquí el relato empieza a mostrar diferentes versiones y en consecuencia, a surgir contradicciones respecto a lo que sucedió el 9 de agosto de 1982. Es por ello que presentamos una descripción de los hechos desde los tres ángulos que presenta el caso del múltiple homicidio, esto es, desde lo publicado en la prensa, desde las declaraciones de Nicolás y Eduarda, los acusadores, y desde la declaración de Elvira Luz Cruz, la acusada.

* Este término se utiliza para denominar a aquellas personas que construyen sus viviendas en lugares prohibidos, donde no existen servicios básicos de agua, luz, drenaje, alumbrado público y pavimentación.

a) Versión periodística

De acuerdo con las notas publicadas en los diarios, el múltiple asesinato no fue producto de la decisión arrebatada de Elvira, sino de una cadena de incidentes. La tragedia caracterizada por la irresponsabilidad económica del padre, con pretensiones de "casanova" así como la miseria, la ignorancia y la incapacidad de recursos materiales de Elvira fueron las protagonistas de este hecho que consternó a la opinión pública desde aquel 9 de agosto de 1982

Elvira, al enterarse de las infidelidades de su compañero, le reclamó a Nicolás su actitud, el cual le contestó que estaba loca y que mejor se dedicara a darles la debida educación a sus hijos y que lo dejara de estar vigilando. El engaño de su pareja aunado a un profundo coraje, engendró en Elvira la idea de asesinar a sus hijos desde una semana antes de que se dieran los lamentables hechos.

El domingo, un día antes del múltiple homicidio, Elvira fue invitada a una fiesta en casa de su suegra. En ese lugar, ella y Nicolás tuvieron un disgusto que provocó su separación, al parecer, ocasionado porque sus hijos estaban jugando con una niña, la cual también era hija de Nicolás y de su otra mujer.

El pleito que iniciaron Elvira y Nicolás esa noche culminó hasta el lunes por la mañana en casa de ambos, donde estuvieron a punto de llegar a los golpes. Al final de la acalorada discusión, Elvira amenazó a Nicolás con irse de la casa y llevarse a sus hijos. Posteriormente, antes de que éste se fuera a trabajar, pasó a la casa de su madre y le informó lo que tenía en mente hacer Elvira.

De acuerdo con las declaraciones de Elvira, su suegra, Eduarda Cruz de Soto fue quien aconsejó a Nicolás para que la abandonara junto con sus hijos y la dejara sola con la responsabilidad de darles de comer. Elvira agregó que tanto su suegra como su marido "me quitaron hasta el último hilacho y gritaron que mejor sería que todos nosotros, mis hijos y yo, estuviéramos ya tragando tierra". Una vez que la trifulca terminó, el hombre tomó sus cosas y se fue.

Avanzada la mañana del lunes 9 de agosto de 1982, el llanto de los cuatro niños que tenían hambre despertó a Elvira, los cuales le pedían alimento, mismo que no les pudo dar pues no tenía ni un centavo para comprar ni siquiera pan. Por lo tanto, decidió mandar a Israel, el mayor de sus hijos, a pedir cincuenta pesos prestados a su comadre.

Existen tres versiones respecto a lo que Elvira pretendía hacer con el dinero prestado. La primera señala que la mujer pensaba comprar un kilogramo de huevo para darles de comer a sus hijos, la segunda que lo utilizaría para ir a buscar trabajo como doméstica y la tercera, que se iría con unos familiares que vivían en la colonia Arenal.

Sin embargo, Israel regresó con las manos vacías pues ya nadie le quería prestar dinero a Elvira porque algunas veces pagaba y otras no. Desesperada, pues ésta situación se presentaba todos los días y ya le era imposible seguir viviendo con hambre y con un esposo que nunca se aparecía en casa para darles de comer a sus hijos, optó por acabar con la vida de sus cuatro hijos para evitar verlos morir de inanición.

El llanto de los niños que pedían alimentos, la desesperación originada por la miseria, la angustia generada por las amenazas de su pareja y su suegra de quitarle a sus hijos y el sentimiento de desamparo al ver que nadie le ayudaba fueron elementos que se conjugaron para que Elvira perdiera el control y tomara la determinación de asesinar a sus hijos y suicidarse.

De acuerdo con las declaraciones de Elvira registradas en los periódicos, ésta mató a sus hijos porque no soportó verlos llorar de hambre. Así pues, tomó primero al mayor de sus hijos, Israel Luz Cruz, de seis años de edad, el cual, según ella, sería su mejor testigo de cómo soportó malos tratos, hambre, golpes e injurias de Nicolás, por el simple hecho de que les diera sólo para mal comer, se armó de valor y con su ropita hizo un lazo con el cual lo ahorcó.

Después tocó el turno de Eduardo, "Lalo", su hijo preferido, de tres años, a quien calló para siempre después de ahorcarlo con un sarape. Finalmente quedaba Marbella, de dos años, la cual, según el relato de Elvira, "sus ojos parecían implorarme el perdón, la piedad, pero no podía dejarla sola en este mundo tan inhumano en donde nadie nos dio el apoyo y donde todos los trataron como perros. Nuestra única culpa fue ser pobres, muy pobres." Acarició el pelo de la niña y luego, sin pensarlo más, arrancó el cordón de una persiana, se lo anudó al cuello y apretó hasta que se dio cuenta que había dejado de respirar.

Posteriormente siguió con María de Jesús, "mi Chuchita" como le decía, de sólo dos meses de vida, a quien le tapó la boca con una mano, mientras que con la otra la tomó del cuello y la asfixió. Elvira declaró que le dolía hasta el alma escuchar su llanto, "y todavía hasta el último momento la niña buscaba que yo la amamentara".

Después de que mató a sus hijos, Elvira trató de suicidarse amarrándose un mecate al cuello, pero después no supo que pasó. Despertó cuando había bastante gente reunida en torno a su vivienda y dos policías la trasladaban a la delegación.

Existen diferentes versiones en torno a quien descubrió el homicidio de los cuatro menores. Una de ellas dice que Eduarda Cruz de Soto, suegra de Elvira, alcanzó a presenciar cuando María de Jesús, la menor de sus nietos era estrangulada por su madre. En este mismo orden de ideas, existe otra versión que señala que Eduarda Soto se dirigió al filo de las 10 de la mañana a la casa de su nuera donde se encontró con todos sus nietos muertos e impidió que Elvira se

ahorcara.

Otra de las versiones gira en torno a que los gritos de angustia llamaron la atención de sus vecinos quienes rápidamente se dirigieron a la casa de Elvira y, entraron a liberarla del lazo que se había colocado en el cuello

Finalmente los cuerpos de los cuatro niños fueron encontrados alrededor de lo que fuera el comedor de la familia y trasladados al Servicio Médico Forense

b) Versión de los acusadores: Nicolás Soto Cruz y Eduarda Cruz Cortés

Según las declaraciones de los principales testigos del caso, Nicolás Soto Cruz, pareja de Elvira, y de Eduarda Cruz Cortés, madre de éste, señalan que después de una discusión entre los tres, originada por los celos de Elvira abandonaron la casa, él y su madre, pues aquella los corrió

Nicolás se llevó sus pertenencias y se marchó a la casa de su madre que vivía en la misma colonia. Sin embargo, cuando llegó se dio cuenta de que había olvidado su guitarra, por lo que Eduarda decide ir por ella, acompañada de su hija Carmela Soto Cruz, diez minutos después de haber salido de la casa de Elvira

Al llegar, Eduarda se percató de que -cito textualmente- "Elvira tenía en las manos el cuello de la niña recién nacida y la sacudía, sosteniéndola con dos dedos de cada mano, el pulgar y el índice y *la niña colgaba*". Mientras que Carmela, quien también observó lo sucedido declaró que Elvira estaba ahorcando a la más pequeña en la cama. Ambas coincidieron en que los otros tres niños se encontraban muertos en el suelo.

Posteriormente, Eduarda avisa a su hijo de lo sucedido, el cual, después de aproximadamente media hora llega al lugar de los hechos acompañado de cuatro miembros de la Policía montada ubicada cerca del lugar, en el momento justo que Elvira trataba de ahorcarse con un cordón de persiana, en cuyo extremo yacía amarrada también al cuello la más pequeña de sus hijos, María de Jesús, a quien utilizó como contrapeso y la que según Nicolás, aun tenía vida

c) Versión de Elvira Luz Cruz, la acusada

Elvira declaró que después de la discusión le pidió a Nicolás que se fuera de su casa y que la dejara vivir con sus hijos, pues ella podía trabajar para mantenerlos, como siempre lo había hecho.

Asimismo, señaló que durante la discusión Nicolás la golpeó. Además, tanto

éste como Eduarda estuvieron presentes cuando mandó a su hijo Israel a pedir dinero prestado para poder ir a buscar el apoyo de su familia, y también se dieron cuenta de que el niño regresó sin nada

Lo último que recordó Elvira, fue que tanto Nicolás y Eduarda seguían presentes cuando perdió el conocimiento. Una vez que lo recuperó, estaba tirada en el piso y rodeada de los vecinos y la policía.

3.2 El proceso judicial

Después de los homicidios Elvira Luz Cruz fue trasladada inmediatamente a la 23va. agencia investigadora de Tlalpan donde, sin tomarle declaración inicial, la transfirieron a la Agencia Central de Averiguaciones Previas de la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal donde correspondió al juzgado trigésimo penal a cargo de la juez Cristina Mora Palacios, llevar a cabo las diligencias del proceso

A Elvira se le asignó una defensora de oficio, la Lic. María del Rosario López Barrón, pues no contaba con los recursos suficientes para contratar los servicios de un abogado particular. Después de cinco meses, a partir de enero de 1983 la Lic. Mireya Toto se hace cargo de la defensa particular de Elvira. Un año después, el 18 de enero de 1984, declaran culpable a Elvira y la condenan a 23 años de prisión.

La condena fue apelada por la abogada defensora, quien argumentó que existían al menos tres decenas de consideraciones elaboradas para demostrar las contradicciones y falsedades en la declaración de los únicos acusadores, es decir, de Nicolás y de Eduarda. Mientras que el Ministerio Público hizo lo mismo pero para solicitar una mayor pena privativa de la libertad que fuera de los 23 a los 28 años de prisión, ya que consideraron que la *temibilidad* de Elvira era cercana a la media y por lo tanto, debería ser castigada con mayor severidad.

Elvira Luz Cruz sale de la cárcel el 9 de julio de 1993, por buena conducta tras cumplir sólo una parte de su condena, esto es 10 años 11 meses. Después de la experiencia vivida, no quiso conceder ninguna entrevista. Hasta el día de hoy no se ha vuelto a saber nada de ella

a) Relato periodístico

A lo largo del interrogatorio hubo un silencio sepulcral, que solamente fue roto por la voz y los sollozos de Elvira, quien en repetidas ocasiones musitaba palabras entrecortadas como "quiero estar con mis hijos" o "quiero morir". La imagen que se tiene de ella durante la declaración, de acuerdo con los reportes periodísticos, es la de una mujer con un rostro enflaquecido por el dolor, con pelo

largo e hirsuto pegado a una tez empapada de sudor y llanto

"¡Dios mío, perdóname! Aunque me condene para siempre, a mis hijos no los dejo en este infierno donde poco a poco hubieran muerto de hambre..." Estas fueron algunas de las frases que Elvira pronunció una vez que estuvo en la cárcel y que cayó en la cuenta de lo que había hecho

Además dijo, "ellos me obligaron a hacerlo. Mi marido y mi suegra Nos quitaron todo y me dejaron sin la posibilidad de alimentar a mis chiquitos, que junto conmigo pasaron un ayuno de casi 48 horas. Soporté golpes, malos tratos y que ella, mi suegra Eduarda Cruz, me estuviera siempre difamando y metiendo cizaña; pero todo tiene una línea hasta donde una puede llegar hasta antes de explotar enloquecida."

De acuerdo con la crónica periodística, en medio de este relato Elvira Luz Cruz dejó escapar un grito de furia, lanzando varias maldiciones contra *la bruja* de su suegra quien tuvo que llegar en el preciso momento para arrancarla de la muerte. Afirmó que ésta le dio varias bofetadas, la jaloneó de los pelos, le tiró de golpes y patadas hasta que ya no supo que más pasó

Al ser interrogada sobre los hechos, Elvira no manifestó arrepentimiento por el homicidio de sus cuatro hijos, "ya que estaba cansada de la pobreza en que vivían y su marido la engañaba". Posteriormente, ya recluida en los separos de la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal, Elvira, quien todavía presentaba la huella del mecate con el cual trató de suicidarse, repetía desconsolada una y otra vez "quiero morir... no supe lo que hice".

Después de que Elvira escuchó tras la reja de prácticas del juzgado trigésimo penal la lectura de los hechos ocurridos el lunes 9 de agosto de 1982 en el interior de su humilde vivienda, al igual que le recordaban las excusas que dio para tomar la determinación de ahorcar a sus hijos, se encontraba cabizbaja, con el llanto ahogado y algunas lágrimas en sus ojos

Una vez ventilados los trámites establecidos por la ley, Elvira Luz Cruz regresó a su celda del reclusorio sur, donde sólo estuvo unas cuantas horas más, ya que posteriormente fue llevada a la cárcel de mujeres a esperar su juicio. Sin embargo, en esos momentos la juez Mora Palacios estimó que en caso de resultar culpable, Elvira podría alcanzar una sentencia de 40 años de prisión

Asimismo, María Cristina Mora Palacios, juez encargada del caso afirmó que Elvira Luz Cruz está completamente normal, tras haberle aplicado exámenes psiquiátricos. Con las pruebas de tipo psicológico y psiquiátrico que realizó la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal a Elvira se obtuvieron resultados que revelaron un estado de completa normalidad. De cualquier forma, y a pesar de que los estudios reflejaron una conducta normal Elvira continuó siendo vigilada de manera especial ante la posibilidad de que pudiera quitarse la vida.

Entre las primeras estimaciones realizadas por las autoridades al respecto revelaron que el caso de la madre filicida es un asunto muy delicado, el cual se debe estudiar a fondo ya que existe la posibilidad de que Elvira esté enferma de sus facultades mentales.

En una encuesta realizada por *El Heraldo de México* y publicada el jueves 12 de agosto de 1982 a jueces de diversos juzgados tanto en materia penal como civil, los cuales solicitaron que se omitiera su nombre, consideraron que en lo particular no les gustaría llevar el caso de Elvira, pues éste representa un asunto demasiado penoso que aunque se quisiera actuar con imparcialidad, cualquiera se podría tocar el corazón y dictaminar un fallo equivocado

En la opinión generalizada de los abogados, dejando de lado el aspecto sentimental, consideraron que se debe aplicar todo el rigor de la ley en contra de quien resulte responsable, pues el no tener para no comer no da derecho a disponer de la vida de los demás

Por otro lado, el Doctor Ramón Fernández, director del Servicio Médico Forense señaló que la carencia de los alimentos, 24 horas antes de morir, en los intestinos de los menores de edad-comprobado durante la autopsia- puede ser una atenuante, pero no una justificación de su actitud. Este hecho, dijo, es una muestra más del cuadro de pobreza lacerante que muchos mexicanos viven. Esta acción es un fiel reflejo de las condiciones infrahumanas en que todavía viven muchos capitalinos. El hambre influyó para que Elvira, quien obviamente está trastornada mentalmente, matara a sus pequeños hijos, pues carecía de lo más indispensable.

El director del Semefo agregó que la autora de los cuatro homicidios está loca, porque una persona en sus cinco sentidos no hubiera cometido éstos crímenes. Reconoció que la situación económica, dado los problemas que vive el país, se han recrudecido y repercutido en la población, además de que esta mujer era rechazada por su esposo y por su suegra. Expresó también que es criticable la falta de hombría del padre de los niños.

b) Relato de la defensa

Durante la averiguación previa, los únicos llamados a declarar fueron los acusadores: Nicolás Soto Cruz y Eduarda Cruz Cortés y la acusada Elvira Luz Cruz. Esta última rinde su declaración en la Policía Judicial, ante la Agencia Central de Averiguaciones Previas de la PJDF, lo cual resulta extraño pues del lugar de los hechos la homicida fue trasladada a la 23ava. agencia investigadora de Tlalpan y sin tomarle declaración, la llevaron a la Procuraduría. Mientras que tanto Nicolás como Eduarda rindieron su declaración en Tlalpan.

Según la abogada Mireya Toto, a Elvira se le atribuyen las siguientes declaraciones: "desesperada ahorcó a Israel con un trapo y, una vez logrado su cometido, hizo la misma operación con Eduardo y Marbella, y que al terminar de matar a los tres *con sus manos le tapó la boca y nariz* a la más pequeña María de Jesús, ya cuando se dio cuenta de que *estaban los cuatro muertos*, ella trató de suicidarse ahorcándose con un cordón"

Ese mismo día en la Agencia Central de Averiguaciones Previas se le atribuyó a Elvira otra declaración donde dice que "sintió una crisis nerviosa y le vino en mente dar muerte a sus hijos, tomó un calcetín para ahorcara Israel... a Eduardo lo ahorcó con la misma prenda... posteriormente ahorcó a su hija Marbella y finalmente *con las manos* ahorcó a su hija María de Jesús"

Después, Elvira Luz Cruz negó haber dado muerte a sus hijos y señaló que en la Procuraduría únicamente le preguntaron que si era la madre de los cuatro occisos a lo que contestó afirmativamente y en seguida le indicaron que firmara su declaración luego de escuchar el texto rutinario que acostumbran escribir los secretarios de acuerdo que dice "una vez que se dio lectura de sus declaraciones manifestó que las ratifica en todas y cada una de sus partes por contener la verdad de los hechos"

Como ya lo hemos señalado anteriormente, en un principio la defensa de Elvira fue responsabilidad de la defensora de oficio Lic. María del Rosario López Barrón quien durante los cinco meses que duró su tarea, estuvo ausente en los momentos relevantes del proceso tales como la declaración preparatoria, dejando en un completo estado de abandono a la acusada

De acuerdo con la abogada Mireya Toto, en ningún momento ni la defensora de oficio, ni la juez, ni el ministerio público interrogaron a Elvira sobre condiciones y circunstancias de la ejecución del múltiple homicidio para conocer el contexto del delito. Quizá a dichas autoridades no les interesó escuchar lo que la acusada pudiera aportar al respecto, por lo que, en la declaración preparatoria no quedó constancia de la versión de Elvira sobre los hechos

El 27 de agosto de 1982 se cita por primera vez a declarar a Carmela Soto Cruz, hermana e hija de Nicolás Soto y Eduarda Cruz respectivamente, mucho tiempo después que a sus familiares, siendo que ella también fue testigo presencial de los hechos. En esa misma ocasión, la defensora de oficio desaprovecha la oportunidad para que Elvira Luz Cruz amplie su declaración. En las siguientes audiencias que se llevaron a cabo sucedió lo mismo, por lo cual, tuvieron que pasar cinco meses después del 11 de agosto de 1982, fecha de la declaración preparatoria, para que la acusada, acompañada por su defensora particular, la abogada Mireya Toto, tuviera la oportunidad de hacerse escuchar en el juzgado, durante una audiencia celebrada el 17 de agosto de 1983.

Posteriormente y a partir de ese momento, la defensora Mireya Toto demuestra que lo que se asentó en el expediente no es la confesión de Elvira, sino únicamente documentos firmados con declaraciones previamente elaboradas tomando como referencia el relato de los acusadores

Así pues, los graves errores y omisiones durante el proceso de ofrecimiento y desahogo de pruebas cometidos por la defensora de oficio aunados a la deficiente averiguación previa, repercutieron negativamente en la posibilidad de defensa de los derechos de Elvira Luz Cruz. Por lo que ésta fue sentenciada a 23 años de prisión el 18 de enero de 1984 por la juez Cristina Mora Palacios

3.3 Irregularidades en el proceso judicial de Elvira Luz Cruz

A la Lic. Mireya Toto no le satisfizo la sentencia dictada en contra de su defendida, por lo que a través de un documento de *agravios*, el cual por cierto sirvió de base para la apelación de la sentencia, que incluye treinta y tres elementos probatorios se demuestra la inverosimilitud de la confesión de la acusada y la contradicción en la versión de los acusadores sobre los hechos

El primer elemento que Elvira tuvo en su contra fue su condición de mujer, que le impone conductas estereotipadas y que le exigen ser la "garante absoluta y única del cuidado y bienestar de los hijos a quienes si algo acontece, desde una raspadura en la rodilla hasta la privación de la vida es responsabilidad /culpabilidad directa o indirecta de la madre, responsabilidad no cuestionada si - como es el caso- sus principales acusadores son titulares de poder dentro del núcleo familiar: el marido y la suegra..."⁶³

Mireya Toto sugiere que éstos estereotipos fueron llevados al resultado obtenido en los exámenes psicológicos y psiquiátricos aplicados a Elvira por el Dr. Luis Antonio Gamiuchi C. y la Dra. Soledad Kanna Vélez, adscritos a la Dirección General de Servicios Periciales de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, el cual revela que la madre homicida actuó motivada por los siguientes factores: a) celos, provocados por la presencia de una hija de Nicolás con otra mujer; b) desesperación de que su pareja abandonara la casa y a su familia y c) carencia de dinero para alimentar a sus hijos

Presentar a Elvira como una mujer celosa y desesperada por el abandono de su hombre, fue suficiente para fijar la idea de su culpabilidad. En este sentido, Mireya Toto señala que se pasó por alto o se ignoró que la hija de Nicolás con la otra mujer era de edad similar a la de Eduardo, hijo de Elvira, e incluso los niños jugaban juntos. Evidentemente, aquél hombre mantuvo relaciones con ambas mujeres a la vez.

⁶³ Mireya Toto. "Un proceso medieval en el siglo XX" en *Revista Fem*, No. 37, (dic-ene, 1984-1985) p. 25.

La desesperación generada por no poder vivir sin el apoyo económico del hombre, no existía en Elvira. Recordemos que fue ésta quien corrió a Nicolás de la casa y le pidió que la dejara en paz, pues ella podía valerse por sí misma. El dinero que mandó pedir era para pagar los pasajes para ir en busca del apoyo de sus familiares. La autopsia practicada a los niños reveló que tenían en el estómago papilla alimenticia, lo que comprueba que en esos momentos no necesitaba el dinero para dar de comer a sus hijos.

Un dato más que nos impide pensar en la posibilidad de que Elvira dependiera de la ayuda económica de Nicolás fue la condición laboral de éste, ya que no tenía trabajo fijo y eventualmente se dedicaba a la albañilería. Cabe resaltar que fue miembro de la policía auxiliar, sabía karate y era íntimo amigo de los miembros de la policía montada con los que casi todas las noches se reunía para emborracharse y cantar.

Así pues, además de las irregularidades que la Lic. Toto señaló en el peritaje realizado por los doctores queda por cuestionar la forma en la que llegaron a esos resultados, ya que es difícil obtener un perfil psicológico o psiquiátrico cuando a través de una entrevista de media hora y con preguntas como quién es el presidente de la República, cuanto es 4 por 4, el nombre de sus padres, edad y escolaridad se obtienen conclusiones que sugieren "procesos intelectuales disminuidos en nivel de subnormalidad".

Entre los elementos de procuración de justicia que ilustran las irregularidades durante proceso, podemos citar el hecho de que Nicolás, según consta en su declaración, llegó a lugar del crimen acompañado por cuatro miembros de la policía montada. Lo que también los convertiría en testigos fundamentales del caso, pues ellos también descubrieron a Elvira en flagrante delito. Sin embargo, nunca se les llamó a declarar.

También llama la atención que siendo Nicolás y Eduarda los principales testigos e involucrados en los hechos no hayan sido detenidos. Únicamente bastó que éstos se hayan constituido en acusadores de Elvira para quedar automáticamente relevados de toda sospecha.

De igual forma, señala la Lic. Toto, resulta sorprendente que en la averiguación previa no se haya profundizado en aclarar las contradicciones y falsedades en las que incurrieron Nicolás y Eduarda. Por ejemplo, Eduarda, afirma que regresó a casa de Elvira por dos guitarras que su hijo había olvidado. En la inspección ocular ni en el dictamen de criminalística se hace referencia a la existencia de esos instrumentos.

Asimismo, Eduarda declaró que al llegar a la casa de Elvira encontró la puerta atrancada. Pero, como atrancar algo que no existe cuando el mismo reporte ocular y criminalístico al hacer una descripción del lugar de los hechos nos refiere la existencia de un cuarto de 5 por 10 metros cuadrados, de piedra

volcánica y sin puerta de entrada.

Una contradicción más en la que incurrir Nicolás y Eduarda es respecto a su presencia o ausencia durante el momento en que Elvira manda a su hijo Israel a pedir dinero prestado. En sus primeras declaraciones niegan haber estado presentes en ese momento, sin embargo, posteriormente Nicolás admite su presencia, mientras que Eduarda se mantiene en lo dicho. Alguno de los dos miente, pues en el expediente quedó asentado que ambos salieron juntos de la vivienda de Elvira.

Otra de las irregularidades detectadas fue la cometida por la Agencia Investigadora del Ministerio Público de Tlalpan, quién entregó a Nicolás y Eduarda las ropas que vestían los niños, sin esperar a que se les practicaran las pruebas periciales de dactiloscopia. Este acto deliberado impidió obtener huellas e indicios que permitiesen conocer las circunstancias y condiciones del crimen y reconstruir el orden cronológico del acontecimiento.

La forma en que los niños perdieron la vida constituye la prueba que más interrogantes ofrece. En el expediente del caso quedaron registradas cuatro versiones diferentes tan sólo de la muerte de María de Jesús. Por lo tanto, la defensa de dio a la tarea de formular una versión de la muerte de los niños apoyada en datos técnicos periciales, en los dictámenes de criminalística y en la autopsia de los cadáveres.

Los resultados fueron que Eduardo Soto Luz presentaba como objeto constrictor un trozo de tela en forma de cinturón color gris, alrededor del cuello, mientras que Israel Luz Cruz tenía un calcetín azul marino alrededor del cuello. Ambos presentaban objetos con doble vuelta y nudo doble, así como la laringe con cartilago tiroideos fracturado. Por otra parte, Marbella Soto Luz tenía alrededor del cuello un fajero para bebé color azul cielo, con tres vueltas y un nudo sencillo rematado con moño, pero en este caso no hubo fractura de tiroideos.

La conclusión que planteó la Lic Mireya Toto fue que en la comisión del crimen existieron dos diferentes manos ejecutoras, afirmación que se puede corroborar en la manera de hacer los nudos de un mismo tipo para los niños y de otro para Marbella; y en la magnitud de las lesiones producidas, con mayor fuerza en los niños y menor en el caso de la niña.

Finalmente, cabe resaltar que la juez Cristina Mora Palacios no concedió valor probatorio a los testimonios ofrecidos por testigos a favor de la defensa de Elvira por considerar que su dicho se contradecía con las demás constancias procesales. Citamos textualmente la declaración de los testigos de la defendida para advertir su importancia dentro del proceso.

Así pues, tenemos que la Sra. Carmen Hernández de García "escuchó a Nicolás decirle a Elvira que la iba a matar y a ésta decirle 'ya no me pegues'...

Aproximadamente treinta minutos después salieron juntos Nicolás y Eduarda. La misma testigo señala que vio a Elvira tirada boca arriba y golpeada.

Mientras que las testigos María Hernández y Carmen Hernández señalaron que después de ver salir a Nicolás y Eduarda de la casa de Elvira ya no se escuchó ningún ruido. Vieron también cuando después de diez o quince minutos más tarde regresaron Eduarda y su hija Carmela y de inmediato la primera salió gritando que Elvira había matado a sus hijos. Por otro lado, la testigo Alejandra Cortés declaró haber visto golpeado el rostro de Elvira

De éstas declaraciones a favor de la acusada se desprenden las siguientes conclusiones elaboradas por la Lic. Mireya Toto. En primer lugar, el testimonio de las vecinas corroboró la mentira de Nicolás al negar que había golpeado a Elvira. Asimismo, "resulta lógico relacionar que si después de salir Nicolás y Eduarda del lugar de los hechos ya no se escuchó nada, es porque Elvira quedó inconsciente... seguramente debido los golpes recibidos y durante ese estado de inconsciencia acaso los niños fueran privados de la vida pero no por ella que por estar desmayada no podía hacerlo, sino por alguien capaz de mentir en todos los puntos. Es importante subrayar que nadie puede privar de la vida a 4 niños en diez o quince minutos y en el más absoluto silencio."⁶⁴

Por último, podemos decir que a pesar de las apelaciones y del amparo directo que la Lic. Mireya Toto interpuso ante la Suprema Corte de Justicia, no prosperaron los intentos por demostrar la inocencia de Elvira y por ende obtener su libertad. Queda pues este caso para la reflexión en sus diferentes aspectos tanto jurídico, social, moral e histórico.

⁶⁴ Mireya Toto, "El caso de Elvira Luz Cruz y algunos aspectos de la ..." en *Revista A*, No. 14 (enero-abril, 1985) p. 250.

LECTURA HISTÓRICA DE LOS MOTIVOS DE LUZ

En este último capítulo abordaremos formalmente lo que de manera teórica ya se ha planteado. Una lectura histórica del filme implica analizar sus características particulares, aquellos elementos que lo definen como un producto único e irrepelible, para proceder posteriormente a su interpretación

En primer lugar, hacemos un recuento de películas que al igual que **Los motivos de Luz** tienen como referente un caso periodístico. Aunque a lo largo de la cinematografía nacional son pocos estos ejemplos, tienen en común recurrir casi siempre a la nota roja, a lo escandaloso

Posteriormente, nos ocupamos de la revisión de la película mediante aspectos como la producción, la exhibición, los premios, la crítica y la reclamación, esta última generada por la inconformidad de Elvira al ver su caso retratado en la pantalla.

Aquí mismo presentamos una reseña de lo que ha sido la carrera del director Felipe Cazals, labor que nos permite identificar tendencias temáticas y estilísticas, que persisten a lo largo de su trabajo y que revisaremos en detalle cuando veamos el caso específico del filme en cuestión

Asimismo, abordamos **Los motivos de Luz** como filme histórico el cual nos permitirá acceder a la lectura cinematográfica de la historia. Es decir, en este punto analizaremos la forma en que los hechos verídicos son estudiados y reinterpretados por el realizador a través de una película.

Finalmente, presentamos los diferentes trabajos que en torno a un mismo caso surgieron: en el cine (además de la película de Cazals), en el teatro, en la literatura y en el ámbito social. Todos ellos, además de contribuir a la riqueza de este análisis, son muestra de la relevancia que la tragedia adquirió por sus implicaciones sociales, legales, éticas y morales.

4.1 El cine basado en referentes periodísticos

A lo largo de la cinematografía nacional encontramos numerosos ejemplos del llamado cine histórico que hace referencia a grandes acontecimientos, a aquellos eventos que han quedado registrados en las páginas de los libros de historia. Sin

embargo, existen muy pocas películas que tienen su referente en acontecimientos periodísticos.

A diferencia del cine estadounidense donde reconstruir hechos reales sobre personas comunes y corrientes es una práctica habitual, en nuestra cinematografía observamos muy pocos ejemplos que acceden a esta vía. Generalmente, los acontecimientos periodísticos ponen énfasis en historias cotidianas, en aquello que podemos llamar la contraparte de la historia: la microhistoria. Asimismo, las notas periodísticas a las que aluden los filmes corresponden casi siempre a hechos sangrientos registrados en la denominada nota roja. Esto nos habla de casos que en su momento generaron expectación entre los lectores y de alguna manera se pretende prolongar la atención en ellos.

En este apartado hacemos mención de algunos de los principales filmes mexicanos que han retomado casos periodísticos. Cabe recordar que son pocos, pero representativos de ese cine social que habla, en forma crítica, de conflictos y malestares que aquejan a una sociedad. Todos estos son pues, filmes que nos permiten tener contacto con realidades marginales.

Ya desde los inicios de la cinematografía nacional encontramos a directores interesados en llevar a la pantalla hechos, que por su relevancia social o su impacto periodístico causaron sensación en su momento. De la época del cine mudo es **El automóvil gris** (1919) de Enrique Rosas, que habla sobre una banda de seudomilitares dedicados a asaltar las casas de personas adineradas desde 1915. La película está compuesta de doce episodios "con pretensiones documentales", pues intercala escenas reales del fusilamiento de algunos integrantes de la banda y escenas basadas en un guión.

Este mismo hecho, que era del dominio popular, también fue llevado al cine bajo el título de **La banda del automóvil gris** o **La dama enlutada** producida por Germán Camus y dirigida por Ernesto Vollrath en 1919. Cabe señalar que la realización de este filme respondió más a intereses económicos que al interés meramente social, pues "fue el resultado de la competencia entre los exhibidores por explotar el asunto del automóvil gris, aunque [ésta] se realizó con más libertad"⁶⁵.

En 1935 José *Che* Bohr lleva a la pantalla **Luponini de Chicago**, cinta que narra las aventuras de un gángster que se somete a la cirugía plástica para escapar de la policía, sin embargo no lo logra y es muerto al salir de un cine, pero antes le da tiempo de matar a su esposa.

Una década después encontramos otro caso que estremeció a la sociedad. Se trata del rapto del niño Fernando Bohigas a manos de una mujer incapacitada para tener hijos. La reelaboración de los hechos la llevó a cabo Ismael Rodríguez en 1946 bajo el título **Ya tengo a mi hijo**. Cabe señalar que el niño raptado se

⁶⁵ Federico Dávalos, *Albores del cine mexicano*, p. 35.

interpretó a sí mismo y la historia tuvo un final feliz: aprehendieron a la raptora y los padres recuperaron a su hijo.

Es hasta la década de los sesenta que encontramos otros dos ejemplos de cine basado en hechos periodísticos. El primero de ellos, **La sombra del caudillo**, bajo la dirección de Julio Bracho en 1960. Esta película, a pesar de tener como referencia la novela homónima de Martín Luis Guzmán, alude explícitamente al asesinato del general Francisco Serrano en 1927, no obstante que se cambiaron los nombres reales de los implicados, tanto en la novela como en la película.

El segundo ejemplo es **La mente y el crimen** (1961) de Alejandro Galindo. Dicha cinta también causó gran expectación en la sociedad, pues narra la historia de Goyo Cárdenas, un estudiante de medicina que se dedicaba a descuartizar mujeres y después las enterraba en su jardín.

Sin embargo, es en los años setenta donde encontramos el mayor número de cintas que se retoman casos periodísticos. Arturo Ripstein filma en 1972 **El castillo de la pureza** sobre el sonado caso de un químico que fue recluso en la cárcel de Lecumberri en 1959 por encerrar a su familia durante 18 años para protegerla de la maldad urbana.

En 1975 René Cardona recrea un accidente de aviación en la cordillera. **Supervivientes de los Andes** narra el caso de 45 pasajeros que tras la demora del rescate tienen que recurrir al canibalismo para sobrevivir. Cabe señalar que la película se filma tres años después de sucedidos los hechos.

También de 1975 es **Canoa** de Felipe Cazals, sobre el linchamiento de cinco trabajadores de la Universidad de Puebla a manos de una turba fanatizada durante la época del movimiento estudiantil. Al siguiente año, en 1976 Cazals recurre nuevamente a la nota periodística, esta vez sobre unas hermanas dedicadas al lenocinio apodadas **Las Poquianchis** (de ahí el título de la película), quienes además de engañar y explotar a jóvenes, las mantenían en condiciones infrahumanas. La película rastrea los movimientos de esta red de prostitución desde 1951 hasta 1964, año en el que son atrapadas y encarceladas.

Es en los años ochenta cuando existe una proliferación de películas basadas en casos noticiosos, especialmente de aquellos que aparecieron publicados en la nota roja. Ello se puede explicar por la falta de temas y por un interés creciente en producir películas de rápida recuperación económica en taquilla. Como ya se ha mencionado anteriormente, ésta fue una época crítica para la cinematografía nacional, donde el aspecto económico contribuyó notablemente en la definición de nuestro cine.

Un caso muy sonado en el nivel nacional fue la red de corrupción que se escondía tras la gestión del jefe de la policía capitalina Arturo Durazo, durante el

sexenio de José López Portillo. Con una nueva administración y sin temor a la censura, Angel Rodríguez Vázquez en la dirección y Benjamin Escamilla en la producción (ambos editores del periódico amarillista *Casos de Alarma*) filman en 1984 **Lo negro del Negro**, que relata la vida de este oscuro personaje desde su infancia hasta su aprehensión. En torno a este funcionario también se filma **Durazo, la verdadera historia** (1988, Gilberto de Anda) donde se intenta, a través de un manejo complaciente del tema, justificar sus fechorías

Por otro lado, el tema del narcotráfico y sus cabecillas no escaparon de la mirada de los productores, guionistas y directores. Los asesinatos a manos de narcotraficantes y el ajuste de cuentas también empezó a ganar notonedad en la década de los ochenta. El género policiaco fue el más beneficiado con la reelaboración de estos casos periodísticos en la pantalla. Uno de ellos fue el asesinato de Camarena, agente estadounidense de la DEA en Jalisco, bajo el título **El secuestro de un policía** (1985, de Alfredo B. Crevenna).

Asimismo, la película **Masacre en el río Tula** (1985) de Ismael Rodríguez Jr., parte de la noticia sobre los cadáveres de narcotraficantes colombianos que aparecieron misteriosamente en 1982 en aquel río. De manera tangencial se trata el tema del asesinato del periodista Manuel Buendía. Mientras que en **Maten al fugitivo** (1986, Raúl Fernández Jr.) se narra el asesinato del narcotraficante Caro Quintero.

Una película más que recrea un caso periodístico es **Días difíciles** (1987) de Alejandro Pelayo, acerca del secuestro y asesinato del empresario regiomontano Eugenio Garza Sada. La película, más que referir este lamentable suceso, describe intereses políticos ocultos detrás del secuestro

Un hecho de dimensiones catastróficas fue llevado a la pantalla por el director Francisco Guerrero. Se trata del terremoto del 19 de septiembre de 1985 ocurrido en el Distrito Federal a través del filme **Trágico terremoto en México** (1987) en donde se desarrollan varias historias de personas que quedaron atrapadas en el Hospital General y que gracias a la labor del rescatista Marcos Zuriñaga *La pulga* salvaron su vida.

De este mismo director es la película **Bancazo en Los Mochis** (1989) que trata precisamente de una banda que asalta un banco de Sinaloa el 20 de abril de 1988. En ella se narra las horas de tensión que sufrieron los rehenes, las negociaciones con la policía y finalmente la captura de los delincuentes.

Como podemos apreciar, el número de películas que tienen como fuente de inspiración casos extraídos de notas periodísticas es muy reducido frente a los que abordan los grandes acontecimientos históricos. Cabe señalar que todos ellos tienen una característica en común, los acontecimientos que ahí se narran proceden en su mayoría de la nota roja, lo cual nos lleva a reflexionar en dos sentidos: este tipo de películas representan un compromiso social, pues

reconstruyen hechos que nos llevan a la reflexión moral; o bien, constituyen una forma de explotación del morbo de la gente al revivir hechos sangrientos.

La cercanía entre el hecho histórico y la producción de este tipo de películas se debe en gran medida a que se busca aprovechar la vigencia de la nota periodística y la efervescencia generada en torno a ella. Desde el punto de vista de la exhibición, se asegura un lugar en la cartelera, pues la expectación que se produjo una vez se puede volver a explotar con la reconstrucción de lo que alguna vez fue noticia y que ha quedado en la memoria de la opinión pública.

Lo interesante también de este tipo de películas es que muchas veces se olvida que lo que observamos en pantalla no es la realidad misma, sino una interpretación del realizador, pues se trata de filmes de ficción. Ni aún los documentales pueden registrar objetivamente esa realidad.

4.2 La película *Los Motivos de Luz*

En los anteriores apartados hemos establecido un marco de referencia que ubica en un tiempo y en un espacio específico a la película **Los motivos de Luz** de Felipe Cazals, así como las condiciones económicas y cinematográficas en las que surge. También hemos ubicado el referente histórico, esto es, narramos el desarrollo de los hechos desde el 9 de agosto de 1982 hasta el fallo judicial y las diferentes versiones dadas en torno al múltiple homicidio.

Aquí centraremos nuestra atención en describir características propias de la película como las condiciones de producción, los premios otorgados a la cinta, el estreno, la recepción, la crítica y la reclamación por parte de Elvira Luz Cruz demandando la suspensión de la exhibición de *Los motivos de Luz*.

4.2.1 La producción

Los motivos de Luz es una película muy peculiar. Como ya se ha planteado, aborda un caso que trascendió a la prensa por sus implicaciones sociales y jurídicas; y desde el día del múltiple homicidio hasta el día del estreno transcurrieron apenas tres años. Felipe Cazals decide iniciar la preparación de la película inmediatamente después de que le dictaron sentencia a Elvira Luz Cruz, esto fue en enero de 1984.

Aun y cuando no existe la suficiente lejanía histórica entre el caso y la película se confirma uno de los principales axiomas para el análisis desde la perspectiva histórica, que es el de conocer el desenlace final del hecho descrito, lo cual nos permite considerar a **Los motivos de Luz** como un film histórico. Culpable o inocente, Elvira Luz Cruz fue juzgada y sentenciada a 28 años de

prisión. Felipe Cazals sólo esperó el dictamen del juez para dar inicio a la producción de la película, lo que sabía —dice— "era que no podíamos proponer la película en tanto esta mujer no fuera condenada o absuelta. Me parecía profundamente inmoral hacerlo"⁶⁶

Cabe mencionar que Felipe Cazals se interesó en el caso de Elvira desde que tuvo noticia de éste a través de los periódicos. Consideramos que no es casual que haya sido precisamente este director quien mayor interés mostró por llevar a la pantalla su propia versión sobre el múltiple homicidio. Recordemos que Cazals es un cineasta que se ha caracterizado por filmar sucesos que están estrechamente ligados con la realidad, particularmente aquellos de corte periodístico como es el caso de **Canoa** y **Las Poquianchis**.

Felipe Cazals junto con Xavier Robles, guionista en varias de sus películas, planearon con mucho tiempo de anticipación la realización del filme. Ambos tenían su propia visión de los hechos, aunque como el propio Cazals confiesa, la de él no era muy clara. El caso incentivó la creatividad de Xavier Robles, quien se vio muy productivo al presentar cinco versiones diferentes del guión.

Asimismo, el debutante productor Hugo Scherer aceptó de inmediato la propuesta de financiar el filme. A pesar de contar con un presupuesto modesto (alrededor de 29 millones de pesos, menos que el de cualquier cinta comercial) en la película se advierte una fotografía impecable, -cuya tonalidad oscila entre los grises, los azules y los verdes, indispensables para crear una atmósfera opresiva- a cargo de Alex Phillips, amén de las espléndidas interpretaciones de Patricia Reyes Spindola y Ana Ofelia Murguía.

Las limitaciones económicas obligaron al director a filmar en poco tiempo (tan sólo tres semanas); fue necesario ensayar mucho, en términos de actuación, antes colocar la cámara. Cazals necesitaba de una persona que lo asistiera en el manejo de los actores, montara las escenas y cuidara la intención en cada una de ellas. La más indicada para esta labor era Dana Rotberg —con el antecedente de haber filmado el documental **Elvira Luz Cruz: pena máxima** sobre el mismo caso— por lo que procedió a contratarla.

Este proceso duró aproximadamente mes y medio. Recurrir a esta técnica poco usual en México implicó ensayos muy severos, largos y repetidos, grabados y corregidos con base en ellos. Todo este trabajo rindió frutos, ya que la puesta en escena se organizó de forma tal que el primer día de filmación se hicieron 14 páginas del guión, hecho totalmente inusitado en el cine mexicano.

Los ensayos previos le permitieron a Cazals concentrarse en el aspecto cinematográfico, cuidó que el tono de la cinta fuera lo más neutro posible recurriendo a las focales largas "para desnudar todo el asunto". La película, dice, "está básicamente filmada con telefoto por razones de una proposición técnica que

⁶⁶ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, p. 241.

hoy ofrece el cine y que hay que utilizar. El telefoto tiene la enorme ventaja de que te alejas con el aparato cinematográfico del actor o de la actriz, lo desinhibes por así decirlo, de la presencia del aparato y lo dejas más libre, pero lo obligas a centrarse muy exactamente o en los ojos del antagonico, o en lo que se refiere y tiene que ver."⁶⁷

Tal sencillez se advierte al inicio de la película, con el larguísimo plano secuencia de más de siete minutos de duración, donde Luz (Patricia Reyes Spindola) es sometida a un primer interrogatorio sin su respectivo contracampo; únicamente sabemos de la existencia del interlocutor por la voz en off

La destreza técnica con la que Cazals filma esta película también se ve reflejada en el manejo de la violencia. Esto es, muestra lo que antecede o precede a los hechos violentos, pero nunca muestra el hecho mismo. Sabemos que Luz fue abusada sexualmente por un sacerdote pero no lo vemos explícitamente, sabemos de la muerte de los niños a través de objetos como una mamila que gotea y el cochecito roto, pero no vemos el homicidio. Para Cazals lo importante es descartar la abundancia de imágenes para quedarse con lo esencial.

Los motivos de Luz se desarrolla entre cuatro paredes, y el eje de todos los eventos es la entrevista entre la psicóloga y la presunta asesina de los niños. El *flashback* aparece aquí como una herramienta indispensable para la elaboración del discurso, para el ir y venir del pasado al presente, de los recuerdos a la cárcel.

Cabe mencionar que la película se realizó con la mayor discreción posible para evitar que fuera interferida, especialmente por el Comité de Apoyo a Elvira Luz Cruz, quienes en todo momento se mostraron recelosas de cualquier manifestación cinematográfica o publicitaria que pudiera afectar el proceso judicial.

Finalmente, es notable que esta película haya requerido de tan sólo mes y medio, desde el inicio del rodaje hasta que estuvo lista la copia compuesta, para ser terminada.

4.2.2 La exhibición

La rápida postproducción de la película **Los motivos de Luz** permitió que estuviera lista el mismo año de su realización. Por ello fue incluida en la programación de la XVIII Muestra Internacional de Cine y estrenada durante este evento el 30 de noviembre de 1985.

Sin embargo, no es sino hasta el 6 de febrero de 1986 cuando se estrena comercialmente en cuatro salas del Distrito Federal: Chapultepec, Cuicahuac,

⁶⁷ Emilio García Riera, et al., "La búsqueda de la sencillez" en *Dicine*, No. 15 (noviembre de 1985), p.3.

Lago 2 y Pecime uno. La película permaneció en cartelera ocho semanas, y se mantuvo durante seis semanas en el cine Chapultepec

También estuvo programada para proyectarse en la Sala José Revueltas de la UNAM, dentro del ciclo *Lo mejor del cine contemporáneo* los días 17 y 18 de junio de 1986. Sin embargo, debido a la demanda que Elvira Luz Cruz entabló contra la exhibición de la película, tuvo que ser suspendida temporalmente

La película **Los motivos de Luz** también recorrió circuitos internacionales. De entre ellos destaca la presentación de esta en la noche de apertura del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano celebrado en La Habana, Cuba, del 2 al 16 de diciembre de 1985. Durante la exhibición inaugural estuvieron presentes el mandatario de aquel país, Fidel Castro y el colombiano Gabriel García Márquez, como presidente del comité organizador

Asimismo, la cinta de Cazals estuvo presente en el Festival de San Sebastián, donde obtuvo un premio especial del jurado, además, ha sido transmitida por televisión mexicana y por la española en un horario importante y en su versión original. De acuerdo con el director, la película hizo una carrera honorable.

4.2.3 Los premios

Además de la distinción internacional que la película obtuvo en el Festival de Cine de San Sebastián, fue galardonada con premios nacionales únicamente en el rubro de la actuación. El primero, en orden cronológico fue el Heraldo por mejor actriz a Patricia Reyes Spíndola, en 1985.

Recordemos que a la cinta de Cazals le tocó competir por los Arieles en 1986 con *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, la cual se llevó los principales premios como el de mejor película, dirección, mejor adaptación y mejor fotografía. Mientras que a **Los motivos de Luz** se le otorgó el Ariel por la mejor actriz a Patricia Reyes Spíndola y por mejor coactuación femenina a Ana Ofelia Murguía

Igual situación se presentó en la entrega de las Diosas de Plata, repitiendo una vez más Patricia Reyes Spíndola y Ana Ofelia Murguía en los premios de mejor actriz y mejor coactuación femenina, respectivamente, y por mejor actor de cuadro a Carlos Cardán.

Evidentemente la actriz Patricia Reyes Spíndola merecía las palmas por su destacada participación en esta película. No cabe la menor duda que la recreación que hizo del personaje logró transmitir el mensaje. Sin embargo, esta premiación unánime nos permite corroborar que los expertos en la materia del cine, los

encargados de determinar a los ganadores, siempre se inclinan por aquellos actores que interpretan personajes marginales, que llevan a la reflexión de la "realidad social".

4.2.4 La crítica

La crítica cinematográfica es, en términos generales, una figura reconocida en la sociedad, que se caracteriza por ejercer funciones de mediación entre filme y espectador y su fin es incidir, positiva o negativamente, en las actitudes del público. La crítica es además un testimonio contemporáneo sobre la manera como un filme es recibido y de cómo éste es entendido

Antes que erigirse como verdugo, el crítico de cine es un espectador como cualquier otro. Su postura frente a un filme responde a condiciones objetivas y subjetivas específicas al momento de observar los filmes. En función de ello y de otras características tales como la formación o el compromiso con el medio para el que escribe, es que vemos reflejada su opinión

La crítica cinematográfica se constituye como un punto de referencia en la lectura histórica de **Los motivos de Luz**. A través de dicha lectura tendremos acceso a un reflejo de un tiempo y un espacio específicos vertido en las opiniones de un sector crítico de la población

Podemos decir que la crítica, cuando se realiza de forma seria y profesional puede servir para encumbrar una película o para hundirla. Sin embargo, en México su poder no llega a tales magnitudes, la nota de un crítico puede ser interesante, pero ésta en nada afecta el resultado en taquilla. Cabe mencionar que en nuestro país la crítica cinematográfica ha sido relegada a un rincón intrascendente dentro de los periódicos. Hay un vacío enorme en este terreno, es evidente que hace falta apoyar económicamente publicaciones como las extintas *Dicine*, *Nitrato de Plata*, *Cine* o *Pantalla*.

Sabemos que la crítica cinematográfica no se da de forma homogénea y uniforme. Puede haber tantas interpretaciones de un filme como seres humanos hay en el mundo. Casi siempre está dirigida a describir el desempeño de los actores y del director, y en gran medida se erige como un juicio que determina la moralidad del filme.

En torno a **Los motivos de Luz** encontramos vertida la opinión de críticos mexicanos de la talla de Jomi García Ascot, Gustavo García, Tomás Pérez Turrent, Andrés de Luna, Eduardo de la Vega Alfaro y Jorge Ayala Blanco, entre otros. Su crítica va en dos sentidos, uno a favor que tiende a apoyar las cualidades técnicas y narrativas de la película, a exaltar la madurez de Felipe Cazals como director, y a aplaudir el valor que tuvo para llevar a la pantalla un

tema difícil por sus implicaciones sociales; y otro en contra donde se observa una tendencia a descalificar el tratamiento que Cazals le dio al filme

Jomi García Ascot, crítico fundador de la revista *Nuevo Cine*, considera que **Los motivos de Luz** es la obra más importante en la carrera de Felipe Cazals, se advierte madurez en su trabajo y un mejor manejo de la violencia siempre visible en sus películas, "hay tal 'retención', tal sujeción de una violencia que es el trasfondo mismo de toda la historia, que esta misma violencia se convierte en permanente tensión, una tensión casi intolerable en su constante intensidad... Cazals se revela como un maestro de lo implícito"⁽⁸⁾

Los motivos de Luz -señala García Ascot- es una referencia a la historia que la sustenta "en un mundo de agresiones, de promiscuidad, de golpes, hasta de crímenes, se desarrolla una tragedia esencial de la cual el espectador no presencia las mayores agresiones, casi ninguna promiscuidad, ningún golpe, y ni siquiera queda absolutamente seguro de la realización 'material' del crimen. Cazals filma no los tiempos muertos, sino los tiempos 'entre' los principales sucesos".

García Ascot asegura que con esta película Cazals abre una nueva perspectiva al tema de la marginación, la condición de la mujer y al tratamiento de la violencia familiar, social y sexual. Constituye "una apertura no solamente en nuestro cine mexicano, sino para el cine mismo en tanto posibilidad de penetración en la realidad y de expresión en la realidad penetrada"

Eduardo de la Vega Alfaro, considera que Cazals logra una obra puramente reflexiva, alejada de las convenciones manipuladas del cine miserabilista (a excepción de **Los olvidados** de Luis Buñuel) y del panfleto jurídico feminista del documental de Rotberg-Diez. Dentro del suplemento cultural del periódico *El Universal* y a propósito de la presentación de esta película dentro de la XVIII Muestra Internacional de Cine opina que "en un tono brechtiano, lúcidamente brechtiano, la mirada que Cazals impone a su personaje nos conduce irremediabilmente al análisis del caso de filicidio y de ahí a la reflexión participante sobre el impacto concreto, cotidiano que la crisis económica y moral tiene en los sectores lumpen proletariados (sic). Ni que decir que por ese lado Cazals escogió el mejor método: a la cinta le otorga fuerza, la ambivalencia con que todos y cada uno de los personajes están expuestos y contemplados."⁽⁹⁾

Tomás Pérez Turrent, guionista en varias películas de Felipe Cazals, más que analizar el tratamiento de la obra se centra en describir e interpretar el personaje de Luz (Patricia Reyes Spíndola). Esta mujer, dice, es "una víctima de esta sociedad que aplasta y condena a la mujer en un grado que sube en la misma medida que baja la condición social de la víctima... es una mujer compleja, contradictoria y llena de zonas oscuras como casi todo ser humano. En Luz

⁽⁸⁾ Jomi. García Ascot, "Los motivos de Luz" en *DiCine*, No. 15 (noviembre de 1985), p. 6.

⁽⁹⁾ Eduardo de la Vega Alfaro, "Los motivos de Cazals" en *El Universal y la Cultura* (4-diciembre-1985), p. 1

confluyen los siglos de opresión, la sujeción, el vasallaje, la marginación, la dependencia emocional y sexual, el dominio patriarcal —y su respuesta matriarcal, la superstición, el peso de la religión, la injusticia”⁷⁰

Además de aplaudir la violencia contenida en esta película, Pérez Turrent pone énfasis en el manejo de los espacios, los cuales —dice— crean una atmósfera sofocante, que aplasta, que aniquila. La cárcel, que se muestra explícitamente, también se percibe en los lugares donde transitan todos los personajes. “casi siempre hay rejas que se reflejan o se sugieren”

Para Héctor Rivera, periodista de la revista *Proceso*, **Los motivos de Luz** es una de las mejores películas mexicanas de los últimos tiempos. Su lenguaje elocuente y económico son fundamentales para describir la opresión. Luz —dice— está sumida en un contexto caracterizado por una sociedad deshumanizada, clasista, sexista y, sobre todo, machista.

Rivera se afana en describir al personaje y de este concluye que “es más que un tenso rostro dolorido tras las rejas de la prisión: es la silenciosa realidad de nuestros oprimidos vuelta violento grito de rabia. Inocente o culpable, Luz deberá pagar las consecuencias de ese grito”.

Las anteriores opiniones han servido para demostrar las críticas a favor de la película, sin embargo, también existen las opiniones en contra como las que a continuación presentamos. Cabe señalar que todas ellas están dirigidas a desaprobando el tratamiento y la forma de presentar la realidad en la pantalla.

Para el crítico de cine Gustavo García, el caso de Elvira Luz Cruz es un mero pretexto para legitimar el guión de Xavier Robles y la película un “simulacro de recuperación del deterioro proletario saboteado por sus referentes reales”. Agrega que la miseria es el instrumento del poder; la ideología autoritaria puede torcer los significados de las imágenes críticas y volverlas contra las víctimas”⁷¹

Gustavo García asegura que **Los motivos de Luz** en muy poco se refiere al México real, es más bien una cortina de humo que oculta una mentalidad autoritaria y arbitraria. No existe una conclusión de los asesinatos y esto se debe a que los autores se preocuparon en reconstruir un drama cargado de hiperrealismo, “cuyo centro de gravedad está en la imposibilidad de administrar justicia a los marginados porque se contradicen y no encajan en los parámetros de las hadas buenas”.

Mientras que para Andrés de Luna, la película significa el martirologio subliminado de una mujer, cuya culpabilidad se da por hecho a pesar de las ambigüedades. Cazals se mueve en el terreno de la misoginia y las acusaciones,

⁷⁰ Tomás Pérez Turrent, “*Los motivos de Luz*. Una película violenta sobre la violencia” en *El Universal* (2-diciembre-1985), p. 1.

⁷¹ Gustavo García, “Con alevosía y ventaja”, en *Uno más uno* (9-febrero-1986), p. 22.

es por ello que **Los motivos de Luz** "indigna por sus degradantes actitudes ideológicas y en su irresponsabilidad manifiesta"⁷², y deja al espectador la tarea de ser verdugo de Luz, mientras que él le ofrece el cielo.

"Lo que queda en **Los motivos de Luz** -dice- es el vacío y el infundio". Respecto a las características técnicas, Andrés de Luna opina que la sobriedad de la cinta responde más bien a la holgazanería, "Cazals y su guionista se han conformado con llenar un espacio, 94 minutos, donde toda clase de abyecciones viriloides se colocan por encima de la instancia del crimen miserabilista, [esta película] es un ejemplo de la cinematografía momificada que gusta de los oroyes en ausencia de la calidad".

Ignacio Herrera Cruz, crítico del periódico *La Jornada*, abunda en el contenido del filme. Considera imperdonable que los realizadores, basados en un supuesto alejamiento artístico tergiversen los hechos. Este -dice- "es un filme tremendamente falocentrista en el que Luz (Patricia Reyes Spindola) llega a la conclusión de que a los niños hay que cortarles el pito para que no sigan embarazando mujeres". Añade que el filme da la impresión de que Luz asesina únicamente para asegurar un compañero en la cama.

El asesinato de los cuatro niños, es lo que menos importa, únicamente "sirve de pretexto para inculpar a la suegra y al amante por no haber impedido que la desdichada mate por despecho, o para desenmascarar a los líderes que utilizan a los paracaidistas".

En cuanto a la abogada y la psicóloga, ambas de clase media, -dice- "no defienden a Luz para demostrar su inocencia, sino para autoabsolverse de sus complejos de culpa al gozar de marido, educación y comida". Y ni que decir de las alegorías místico-religiosas de la protagonista, las cuales escapan de toda clasificación, "quedando todo en la falsa crónica de la loca Luz".

Finalmente, el crítico Jorge Ayala Blanco, con el sarcasmo y la agudeza que lo caracterizan, califica a **Los motivos de Luz** de discursiva y justificadora. En ella "se finge adoptar los caricaturescos puntos de vista, siempre indirectos y desinvolucrados de una sicóloga jamona (Delia Casanova) y una abogada solipscista (Martha Aura); una cinta cuyas únicas dos escenas válidas y soberbias son aquéllas en que el punto de vista de la presunta asesina aparece 'no mediatizado': el matizado interrogatorio palpitante de Luz (Patricia Reyes Spindola) atrapada en un larguísimo plano fijo bastante cerrado y sin un solo contracampo, y la escalofriante escena de la misma mujer retorciendo la lengua para sorberle el 'alma' al bebecito de enfrente."⁷³

Estas críticas son pues un testimonio escrito de las opiniones encontradas que generó la exhibición de la película. Hemos intentado plasmar de manera

⁷² Andrés de Luna, "La Muestra hoy. *Los motivos de Luz*", en *Uno más uno* (30-noviembre-1985), p. 3.

⁷³ Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 309.

equitativa las evaluaciones de los críticos, no obstante salta a la vista las notables diferencias entre ellas, que van del desconcierto por el distanciamiento entre la vida real y el universo creado por el director, a las simpatías que generó un filme que puso sus ojos en los marginados de la ciudad de México

4.2.5 La reclamación

Los motivos de Luz generó opiniones encontradas no sólo en el aspecto artístico y en el ámbito de la crítica cinematográfica. Esta película, que habla sobre una mujer de condición humilde, condenada a 28 años por el delito de homicidio, hirió susceptibilidades y trascendió al terreno de lo legal

La demanda que interpuso Elvira Luz Cruz para impedir la exhibición del filme puso en la mesa de discusión dos tópicos de la legislación mexicana por un lado el derecho de cualquier ciudadano, en este caso de Felipe Cazals y Xavier Robles, a expresarse libremente y por otro el derecho a la vida privada, la de Elvira, quien nunca otorgó la autorización para llevar su vida a la pantalla

Esta reclamación se prolongó por más de siete años y en ella estuvieron implicados, además de la demandante Elvira y el realizador Felipe Cazals, el guionista Xavier Robles, el productor Hugo Scherer, la productora Chimalistac, la distribuidora Continental de Películas y hasta Fernando Macotela, director de cinematografía por haber autorizado la exhibición de la cinta

En 1985 Elvira solicita a la Dirección General de Cinematografía la suspensión de la película **Los motivos de Luz** argumentando distorsión en los hechos presentados. Las autoridades cinematográficas hicieron caso omiso a tal demanda, por lo que en 1986 Elvira decide, a través de sus abogados, interponer un amparo contra la cinta, además de demandar directamente a los realizadores y al productor por tergiversación, difamación y daño moral

Elvira Luz Cruz declaró: la película "me mostraba como una persona perversa, frívola, loca, con alucinaciones, desamorosa con mis hijos, situación que provocó en casi todas mis compañeras manifestaciones de odio, desprecio ridículo, admiración, interrogación y no me satisfizo en nada el hecho de conocer que se había filmado una película de la tragedia que yo había vivido"⁷⁴

Felipe Cazals argumentó en su defensa que la cinta no era una copia de la vida de Elvira, sino un trabajo basado en las mujeres marginadas de este país y del mundo. Mientras que Xavier Robles afirmó: "el caso, para nosotros, viene siendo un pretexto para hablar de lo que afecta a miles de mujeres... Es una interpretación basada ya no en la realidad de Elvira sino en la de decenas de mujeres que pertenecen a la clase más desprotegida económica, política y

⁷⁴ Raquel Peguero, "Prosperó la acción de Elvira Luz Cruz..." en *La Jornada* (13-enero-1992).

socialmente hablando. Son ellas las que me interesaría que reflexionaran no en si Elvira mató o no a sus hijos.⁷⁵

En junio de 1986 se llevó a cabo una suspensión provisional del filme, cuando estaba programada para exhibirse en el ciclo *Lo mejor del cine contemporáneo* en la sala José Revueltas de la UNAM, en tanto no se resolviera el incidente y para evitar que se siguiera dañando a Elvira Luz Cruz. Posteriormente se dictó una suspensión definitiva de la autorización para exhibir *Los motivos de Luz* no solo en el Distrito Federal, también en provincia y en el extranjero.

Efrain García Ramírez, uno de los abogados de Elvira, argumentó que la película proyectaba una imagen negativa y amarillista de su defendida, además de existir un interés de lucro pues se trata de atraer al público con la siguiente frase publicitaria: "A esta mujer se le acusa de dar muerte a sus hijos. ¿Culpable o inocente?" Mientras que Carlos Flores, representante de Elvira, agregó que "esta sería la primera vez que se ponga un alto a la posibilidad de que productores, directores y guionistas cinematográficos atropellan (sic) la vida privada de las personas, porque siempre que se argumenta sobre la libertad de expresión se olvida que ésta se encuentra limitada por los derechos de un tercero".⁷⁶

El juicio siguió su curso. En 1988 Elvira demanda formalmente a los realizadores de la cinta por daño moral, y pide una restitución monetaria de 100 millones de pesos a Hugo Scherer y su empresa Chimalistac, a Felipe Cazals y a Xavier Robles el 50 por ciento de lo que cobró cada uno por dirigir y escribir el guión de la cinta, a Continental de Películas un porcentaje de lo obtenido en su explotación y distribución y a Fernando Macotela 35 millones por ser el funcionario público que autorizó la exhibición.

Las diligencias se desarrollaron paulatinamente, desahogando el contenido de la polémica película. Mientras tanto, Felipe Cazals y Xavier Robles se empeñaban en sostener que la película fue producto de su imaginación y nada tenía que ver con la realidad de Elvira.

Sin embargo, durante el proceso quedó demostrado que algunos aspectos fueron tomados de las notas periodísticas y del expediente penal, asimismo se establecieron 42 paralelismos entre el filme y el caso real de Elvira Luz Cruz, entre los que podemos citar: el apellido -Luz- como nombre, una mujer acusada por su pareja y su suegra de asesinar a sus hijos, originaria de Michoacán, que vive en el Ajusco, que no recuerda nada de lo sucedido, que tiene una abogada y psicóloga mujeres, las edades de los niños, el nombre del hijo mayor (Israel), la otra mujer e hija de Nicolás-Sebastián, etc.

⁷⁵ Patricia Vega, *A gritos y sombreros*, p. 31.

⁷⁶ Patricia Vega, *op. cit.*, p. 35.

Pese a las negativas de sus realizadores, quedó demostrado que efectivamente es Elvira en quien se basaron para realizar el filme. Por lo tanto se procedió a fijar el daño moral. Descartando los elementos coincidentes de la realidad Elvira es presentada "como una loca que estoy fuera de la realidad, pues mis actos son anormales e incomprensibles () se me presenta constantemente pidiendo a mi amasio que tenga relaciones sexuales conmigo y expresando con palabras que me hacen ver como una deseosa constante de sexo (..) ahí hablo indebidamente de aspectos religiosos (..) al hacer referencia a mis hijos, dan a entender que yo pude matarlos".⁷⁷

El caso se resolvió finalmente hasta 1991, cuando el juez duodécimo civil Sabino Ventura Silva declaró culpables a Chimalistac Postproductions S A y la Distribuidora Continental de Películas de causar daño moral a Elvira Luz Cruz con la exhibición de la película *Los motivos de Luz* y condenó a cada una a pagar a la demandante el 15 por ciento de los ingresos obtenidos en la exhibición, esto es, 70 millones de pesos, mientras que Felipe Cazals, Xavier Robles, Hugo Scherer y Fernando Macotela fueron absueltos.

Sin embargo, la productora Chimalistac y la Distribuidora Continental pagaron 7 millones de pesos a Elvira Luz Cruz. El abogado García Ramírez declaró "nosotros demandábamos mucho menos, pero ellos cobraron conciencia y nos pagaron: hubo acuerdo y nos desistimos en contra de esa empresa".⁷⁸

La repuesta de las autoridades cinematográficas ante este dictamen fue de franco apoyo a la película, "yo tengo que luchar por todas las películas mexicanas, -afirmó Fernando Macotela- todas sin excepción, desde la primera hasta la última". Mientras que Jesús Hernández Torres, titular de RTC, expresó que el caso dejó una lección, "cuando se trate de retratar algo que pueda ser confundido con la vida real o que se base efectivamente en la vida real, sería conveniente que se hiciese un arreglo previo, porque acudir después a las autoridades cinematográficas es... empujar hacia una actitud de intolerancia que no me parece deseable en el terreno de las artes".⁷⁹

Es así pues como en torno a una película se pueden desencadenar diversas implicaciones. En este caso en particular estamos hablando de implicaciones morales donde los derechos de unos y otros están divididos por una delgada línea. Por un lado está el derecho de los autores para expresar su punto de vista sobre una realidad, mientras que por el otro tenemos el derecho de Elvira a defender su privacidad.

Por lo tanto, lo que aquí se discute corresponde más al terreno de lo moral que al aspecto artístico. En ningún momento a lo largo del proceso judicial en

⁷⁷ Raquel Peguero, *op. cit.*

⁷⁸ Salvador Torres, "Absueltos, los productores de la película *Los motivos de Luz*", en *Uno más Uno* (18-enero-1992).

⁷⁹ Patricia Vega, *op. cit.*, p. 40.

contra de la exhibición de la película se cuestionó su calidad cinematográfica, lo que se puso en tela de juicio fue la forma en que Felipe Cazals y Xavier Robles reelaboraron la realidad y la presentaron en **Los motivos de Luz**

Finalmente podemos decir que la controversia generada por esta película se debe en gran medida a la verosimilitud que logran los filmes históricos, y que lleva muchas veces al espectador a la confusión, pues se cree que lo que está en pantalla expresa directamente la realidad. Precisamente a este problema se enfrentaron Felipe Cazals y los productores de **Los motivos de Luz**, porque Elvira Luz Cruz sintió que los hechos ahí presentados la difamaban

4.3 Trayectoria de Felipe Cazals

El análisis histórico de la película **Los motivos de Luz** implica necesariamente una revisión de las vicisitudes del director a lo largo de su carrera cinematográfica. En más de una ocasión hemos señalado que una película no es el producto de una persona, sino del cúmulo de factores económicos, sociales y hasta personales que determinan en gran medida sus características

Sabemos que la cinematografía nacional ha estado a merced de los designios del poder y de acciones que no surgen del verdadero interés en el cine, sino de improvisaciones y actitudes prepotentes, lo cual ha dificultado el desarrollo de carreras como la de Felipe Cazals, quien después de haber estudiado cine en Francia encuentra una industria cerrada a los nuevos creadores, pues los viejos directores consideran que ya no caben más

La historia de Felipe Cazals en su recorrido por el cine no se aleja mucho del relato de otros realizadores que han peleado duro para obtener un lugar, que han conseguido triunfos gracias a una férrea voluntad y que, desgraciadamente, están expuestos a constantes fracasos. Cazals es uno de los pocos directores que ha podido ejercer una carrera con cierta regularidad, dentro de una industria donde las condiciones no son las más favorables para hacerlo

En este apartado abordaremos la trayectoria de un cineasta que se caracteriza por su tendencia realista, pues en todas sus películas encontramos una referencia directa a acontecimientos históricos o periodísticos, cuyos temas siempre aluden a la crueldad, a la futilidad del esfuerzo humano, a la mujer victimada; y que se rodeó de un grupo de actores (Manuel Ojeda, Salvador Sánchez, María Rojo, José Carlos Ruiz, Ana Ofelia Murguía), de guionistas (Tomás Pérez Turrent, Xavier Robles) y de fotógrafos (Alex Phillips, Ángel Goded), que en conjunto contribuyeron a darle especificidad y singularidad a cada uno de sus trabajos.

Cabe apuntar que para la realización de esta semblanza nos hemos basado en el libro *Felipe Cazals habla de su cine* de Leonardo García Tsao, y en la entrevista realizada por Gustavo Montiel Pagés y un grupo de investigadores de cine mexicano comandados por Emilio García Riera que apareció publicada en la revista *Cine*.

4.3.1 Primeros años

Como en todas las biografías de personajes sobresalientes iniciaremos esta reseña con los datos de rigor. Felipe Cazals Siena nació el 28 de julio de 1937 en la ciudad de Guatari, un pueblo ubicado en la frontera franco española. Meses después su familia se traslada a México y establecen su lugar de residencia en Zapopan, Jalisco, donde lo registran y bautizan.

Creció en el seno de una familia llena de ambigüedades, pues su madre -según relata Cazals- era una mujer muy católica, mientras que su padre "se desayunaba curas cada mañana". Desde muy niño mostró un carácter rebelde e independiente. Proveniente de la clase media pudo estudiar en escuelas que socialmente significaban un trampolín que le aseguraría un lugar dentro de la burguesía mexicana como el Franco Mexicano o el Instituto México, un colegio de maristas. Ir a contracorriente, contra lo que "tenía que ser" significaba una tragedia familiar, misma que seguramente se suscitó en su casa cuando lo expulsaron de ambas instituciones por mentir, falsificar calificaciones y por mala conducta.

Durante su adolescencia vivió en la Colonia del Valle. A pesar de las comodidades que le confería la clase a la que pertenecía, a los catorce años abandona su casa e inicia, como el mismo señala, "un circuito bastante difícil de vagancia", donde empieza a beber fuertemente y a buscar peleas. Debido a su franca rebeldía la familia lo manda a estudiar a la Universidad Militar Latinoamericana, que en ese entonces era la única alternativa de la clase media para resolver problemas disciplinarios. Casi siempre resultaba contraproducente, porque ahí adentro los alumnos aprendían más mañas.

Su estancia en la escuela militar fue de seis años, de los cuales un año lo pasó totalmente recluso ya que para nada salió por estar arrestado todos los fines de semana. Indudablemente ésta escuela marcó su vida. La disciplina que aprendió en la Latinoamericana se reflejó, quizá inconscientemente en su trabajo, pues en el set de grabación es muy disciplinado. Felipe Cazals opina que "el asunto de la filmación [es] como un asunto de ejército", el director es como un general de división y para filmar, al igual que en el campo de batalla, se debe aplicar una estrategia.

Evidentemente la disciplina militar no hizo efecto. Una vez más fue expulsado y degradado frente a 300 cadetes, motivo por el cual su padre lo regresa a estudiar con los maristas, en el Centro Universitario México. Precisamente, durante su estancia en esa escuela descubre un mayor interés por la lectura y especialmente por el cine, así que empieza a faltar a clases para asistir a las funciones en el cine Moderno, el Gloria y el Morelia, donde proyectaban programas de tres películas por dos pesos. A sus diecisiete años Felipe Cazals pasaba todo el día viendo películas estadounidenses. Para ese entonces no reflexionaba aún sobre la importancia del director ni se fijaba en el género, el cine simplemente era un refugio.

Al mismo tiempo que estudiaba en el CUM y para poder pagar el cine entró a trabajar en el Hipódromo de las Américas como galopador (en la Latinoamericana estuvo en el batallón de caballería), empleo que le duró sólo seis meses, pues lo corrieron por su afición a la bebida. Es justamente en ese lugar donde conoce a Tomás Pérez Turrent, en ese tiempo novillero con aspiraciones a ser torero, y quien años más tarde sería guionista y colaborador de varias de sus películas.

Poco a poco su interés en el cine como simple pasatiempo, como una manera de evadirse se tornó en una creciente inquietud por descubrir elementos cinematográficos a pesar de no contar con conocimientos formales en la materia. Para Cazals el cine se convirtió en una obsesión en la que "no se habla más que de eso, no se vive más que para eso, no se pregunta más que de eso."

Influenciado por el Dr. Edmundo Buentello, su padrino de bautizo, inicia la carrera de medicina, misma que abandona al año siguiente de haber ingresado para dedicarse a la vagancia. Finalmente los remordimientos típicos de clase media lo conducen a Filosofía y Letras, donde acude como oyente. Es justamente en ese periodo cuando empieza a relacionarse con personas que comparten su mismo interés por el cine.

Tales charlas sembraron en Cazals y en otros de sus amigos la idea de estudiar cine como una forma de acceder de forma directa al alimento de sus discusiones, las películas. Recordemos que es la época de la revista *Nuevo Cine*, donde el planteamiento era pasar de la crítica a la práctica, de la mera especulación a la acción.

Así pues, de forma azarosa y sin proponérselo seriamente, y en gran medida gracias a maniobras turbias consiguió en 1958 una beca para estudiar cine en el IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) en París, Francia. Los dos primeros años de su estancia en aquella escuela transcurrieron sin mucha dificultad, dedicado a ver mucho cine, a asistir de vez en cuando las clases de George Sadoul y Jean Mitry, pero sobre todo a la vagancia, razón por la cual siempre obtuvo calificaciones bastantes bajas.

Lo único que realmente valía la pena del IDHEC, según Cazals, era la Cinemateca Francesa y los trabajos prácticos que para él fueron de gran utilidad en su carrera profesional. Además de dos ejercicios fílmicos, donde por cierto uno era sobre vampiros, trabajó como asistente -trabajo que consistía realmente en hacer mandados- en películas filmadas en Francia o en Europa y dirigidas por directores de reconocido prestigio como Joshua Logan, Jean Sashá y Mauro Bolognini. Aunque su intervención no era para nada trascendente, le permitió observar de cerca la elaboración de un filme "en sero".

Después de permanecer varios años en el viejo continente, regresa a México justo cuando se estaban exhibiendo las películas ganadoras del Primer Concurso de Cine Experimental. Precisamente fue en 1965 cuando se topa con Manuel Michel -también alumno del IDHEC- que en ese entonces era coordinador del programa televisivo "La hora de Bellas Artes" y le ofrece trabajar en lo que serían sus primeros ejercicios fílmicos dentro de la industria cinematográfica. Se trataba de la realización de cuatro documentales para el Departamento de Cine de Bellas Artes.

Que se callen (1965) fue un cortometraje en 16mm sobre el escritor León Felipe, bajo la producción de Bertha Navarro, el guión de Paco Ignacio Taibo y la fotografía de Julio Pliego. Este primer trabajo, del cual la Filmoteca de la UNAM conserva una copia, tuvo buena aceptación entre la crítica especializada, ganando el Premio del Gran Jurado en el Festival Internacional de Cine de Mar de Plata.

Gracias a que este cortometraje fue bien recibido por las autoridades cinematográficas, Cazals pudo realizar los tres restantes: **Leonora Carrington o El sortilegio irónico** (1965) ganador de un premio en la Bienal de Sao Paulo; **Alfonso Reyes** (1965) y finalmente **Cartas a Mariana Alcoforado** (1966) quizá el menos logrado. Cabe señalar que la referencia de estos cortometrajes la tenemos solo a través de documentos que testimonian su existencia pues físicamente han desaparecido.

4.3.2 El inicio de una larga trayectoria

Corre el año de 1968, fecha emblemática del despertar de los jóvenes, de la matanza de Tlatelolco, y del inicio de la carrera de Felipe Cazals en a la industria cinematográfica. Después de dar sus primeros pasos como director con los cortometrajes para Bellas Artes, inicia una carrera independiente, sin dinero y con medios muy raquíticos.

La manzana de la discordia y **Familiaridades**, rodadas en blanco y negro significaron para Cazals el momento de la experimentación, de la búsqueda y del hallazgo. A partir de aquí se empieza a perfilar una carrera azarosa, guiada

muchas veces por las necesidades económicas, más que por las artísticas, donde las "circunstancias" son las que han definido gran parte de su obra, con proyectos en los que visiblemente están plasmadas sus inquietudes, y en otros donde ha tenido que aplicar su oficio como director aunque no estuviese convencido.

Para Felipe Cazals, realizar cine se ha convertido en una lucha de talento personal donde casi siempre ha tenido que buscar financiamiento con amigos y familiares, con personas que al igual que él, siguen creyendo en la aventura de filmar.

La manzana de la discordia (1968) es su primer largometraje que a todas luces nos deja ver que se encuentra en una etapa de experimentación, de búsqueda, de falta de oficio. Sin embargo, es precisamente en esta película donde se encierran inquietudes, temáticas, y se va perfilando un estilo para dirigir, que posteriormente incluirá en cada uno de sus filmes, aún en los más comerciales, en los realizados por encargo.

La idea de filmar **La manzana de la discordia** surgió cuando Roger Serra, un francés muy buen amigo del director le presentó un guión titulado "Tres gatos en una perrera" el cual narraba la historia de tres alemanes prófugos en América Latina. El guión le pareció a Cazals atractivo pero a todas luces era incosteable. Así que se dieron a la tarea de buscar financiamiento de los productores, apelaron a la generosidad de pintores independientes que le cedieron su obra para venderla y así recabar fondos, e incluso comprometieron a Jorge Martínez de Hoyos, que en ese tiempo ya era un actor reconocido, a colaborar en el proyecto.

El argumento se adaptó a un ambiente más local, en un burdel pueblerino donde tres hombres, al calor de las copas planean robar y matar a un viejo terrateniente. En el camino se topan con una mujer embarazada y su esposo que es veterinario, al que matan por no saber decirles donde se encuentra el viejo. Finalmente cumplen su cometido, se reparten su botín y regresan al burdel.

Desde el aspecto meramente económico la película se realizó, según comenta Felipe Cazals, gracias a varios cheques sin fondos, inventando cosas todos los días. Este factor determinó que la filmación se llevara a cabo por un equipo reducido, rodaje rápido (tan sólo dos semanas) e improvisación de diálogos en los que colaboró el propio Martínez de Hoyos y René Avilés Fabila. El resultado: muy poco de lo que se filmó se apegó al guión, pues se tuvo que filmar conforme a las condiciones, según lo que se tuviera, según con el humor que amaneciera el director, "la voluntad era seguir tal como estaba previsto, pero los arrebatos de lucidez, o al contrario, los arrebatos viscerales, me llevaban por otro lado."⁸⁰

A pesar de los pocos recursos de la filmación, de su carácter elemental al filmar, se observa en la película un gran sentido de búsqueda de expresión, muy

⁸⁰ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, p.45.

influenciada por el estilo de la Nueva Ola, y con una gran voluntad de romper con lo establecido. Es precisamente en esta película donde se delinean algunas constantes, es la piedra angular que contiene todo el cine de Cazals

Un elemento bien definido en **La manzana de la discordia** y que indudablemente está presente en casi todas sus películas es la crueldad, pero la crueldad vista de forma natural, sin conciencia, espontánea, mostrando sólo las acciones que anteceden o preceden a un acto de violencia, manteniendo siempre la distancia, siendo siempre neutral.

En este sentido, Cazals afirma: "no me gusta acercarme mucho, porque tengo siempre la impresión de que entonces no sé explicarme cinematográficamente y además lograría yo una segunda reacción en el espectador, normal, que es un rechazo inmediato y construyo mucho más las cosas sobre lo que teme el ser humano en términos de crueldad o demencia, porque reconoce lo que le da terror"⁸¹

Otra de las inquietudes de Felipe Cazals, visible a partir de esta película es la de mostrar personajes arrastrados por las circunstancias, que nunca escapan de su destino. No se trata del nacido para perder; ese no le interesa, pues desde un principio está resuelto su problema, se inclina más bien por el entorno del personaje y por lo inevitable de sus actos. Es quizá por eso que sus historias recorren un camino que siempre se cierra donde empezó

Indudablemente aquí también quedó plasmado el tema de la mujer vulnerable y violada, con la presencia inseparable del binomio crueldad y vasallaje bastante bien perfilado en toda su obra. Cazals no concibe una historia ideal entre un hombre y una mujer pues considera que la "relación de entrega al mismo nivel no existe nunca; mucho menos en México."⁸²

La manzana de la discordia circuló por varios festivales internacionales, como el de Pesaro, además logró el reconocimiento de la crítica internacional al obtener el primer lugar en el Festival de Cine de Autor en Benalmádena, España. Sin embargo, no se exhibió comercialmente en el Distrito Federal, mientras que en provincia resultó un verdadero fracaso. No hubo ganancias y si muchas deudas, pero Felipe Cazals quería continuar su carrera cinematográfica por lo que necesitaba repetir la odisea pasada.

Era imposible continuar con las prácticas de los cheques sin fondos y las mentiras, no sólo por el riesgo que corría de ser demandado, sino porque con los pésimos resultados obtenidos era imposible pagar todas las deudas adquiridas. Felipe Cazals no era el único que carecía de recursos materiales para producir su siguiente película. Arturo Ripstein también estaba iniciando su carrera cinematográfica y no con muy buenos resultados.

⁸¹ Leonardo García Tsao, *op.cit.*, p. 48.

⁸² Gustavo Montiel Pagés. "Vicios privados virtudes cinematográficas" en *Cine*, Vol. 1 (febrero 1978), p. 21.

Este par de directores, junto con Pedro F. Miret y Rafael Castanedo fundan el grupo Cine Independiente que produjo **La hora de los niños**, de Ripstein y **Familiaridades** (1969) de Felipe Cazals, y algunos cortometrajes. Con esto se proponían crear un espacio controlable, trabajar técnicamente con mayor severidad y rodearse de gente con experiencia como el fotógrafo Alexis Grivas

Una vez más las circunstancias se apoderaron de la escena, determinando notablemente el rumbo que tomó la filmación de **Familiaridades**. Con un presupuesto aún menor que el de **La manzana...**, un departamento en la Condesa como escenario para desarrollar toda la historia, con la voluntad de expresión del director y su equipo y tan sólo tres semanas de rodaje, se llevó a cabo esta película.

Con estos elementos Felipe Cazals no tuvo más remedio que inventar una historia en tono de comedia un tanto "estridente", construida a partir gracejadas, chistes privados y mucha imaginación. El mismo se ocupó del guión, el cual iba escribiendo sobre la marcha y de la misma forma redactaba los diálogos. La historia central de **Familiaridades** es el equívoco constante y circular de una pareja formada por una mujer solitaria -que está aseando su casa y se emborracha- y un vendedor de limpiadores para pisos, mezclada con anécdotas a destiempo.

Cabe mencionar que ésta es su primera película en tono de comedia, género al que recurrió por segunda y última ocasión en **Las siete Cucas**. Además es la única vez que incluye un final feliz, totalmente contrario a sus convicciones. Para Cazals esta película representó un aprendizaje en cuanto al manejo actoral, donde descubrió qué es lo que debe mostrar el personaje y qué no.

Técnicamente es una película lograda, sin embargo, tampoco se exhibió comercialmente. Pudo ser vista en el Festival de Mar de Plata gracias a que Fernando de Fuentes, hijo del cineasta, costeó la copia que se envió. Sin embargo tuvo una fría respuesta en aquél país. Por lo tanto, fue condenada a permanecer en la oscuridad de un cajón.

Dos películas, dos fracasos y muchas deudas fue el resultado de esta aventura. La experiencia de filmar de forma independiente marcó definitivamente un comienzo titubeante, pero al mismo tiempo el inicio de un estilo ambicioso y de una forma personal de dirigir.

4.3.3 Cambio de suerte

Felipe Cazals se encontraba sumido en el desempleo y en la catástrofe que sus proyectos anteriores le habían dejado cuando recibe la llamada de Antonio Aguilar para que le dirigiera la película **Zapata** (1970). Su necesidad económica no

lo hizo dudar en aceptar el proyecto. Las condiciones técnicas eran inmejorables: cámara Panavisión, grúa Chapman, cientos de extras, los mejores caballos, presupuesto ilimitado y ocho semanas de grabación. Era la oportunidad de hacer una película respetable, y sobre todo de pagar el "derecho de piso" que le permitiría ingresar al sindicato del cine industrial.

Lógicamente los intereses del productor Antonio Aguilar iban en sentido opuesto a los del director. Para el primero la historia era lo de menos, lo único que le importaba era personificar a Emiliano Zapata, mientras que para el segundo lo importante era filmar a pesar de las condicionantes. Con el propósito de equilibrar un poco la falta de rigor en el guión, Felipe Cazals llamó a Alex Phillips para la fotografía, a Mario Hernández para la adaptación y a Ricardo Garibay para que se encargara de los diálogos.

A falta de un buen guión y de una adecuada selección de actores Felipe Cazals recurrió a la técnica -al "punto de cruz"- para salvar de alguna manera esta superproducción. Se observa un uso extensivo del plano-secuencia, tomas cerradas que crean un ambiente claustrofóbico, muy pocas veces se utiliza la cámara anclada y mucho menos aparecen *close ups* de Antonio Aguilar, quien al lado de Patricia Aspillaga (Josefa Espejo) parecía su abuelo.

Asimismo, por primera vez en el cine mexicano se filma una toma de 360 grados de indiscutible calidad para la secuencia donde Jesús Guajardo (Enrique Lucero) le entrega un caballo a Emiliano Zapata, misma que le abrió las puertas a Alex Phillips para trabajar en Estados Unidos.

A pesar de del esfuerzo, de las capacidades técnicas y de la entrega, la película resultó muy mala, narrativamente no expresa nada. Finalmente todos obtuvieron lo que querían, Antonio Aguilar recuperó su inversión pues tuvo buena recepción en el público y Felipe Cazals logró entrar al selecto grupo de directores capitaneado por Alejandro Galindo.

Indudablemente a partir de Zapata empieza para Cazals una etapa productiva caracterizada por la realización de películas cuya temática está directamente relacionada con algún pasaje de la historia o a la realidad inmediata, filmes totalmente opuestos a sus primeros experimentos.

Es durante el sexenio de Luis Echeverría, con su hermano Rodolfo al frente de la cinematografía nacional, cuando se establecen los canales para que la juventud, amordazada por los viejos directores, se integre a la industria. Se busca un cine industrial de grandes proporciones, renovado y opuesto al que había venido haciendo la industria tradicional.

En este sentido, Cazals es uno de los directores que más se vieron favorecidos con la política gubernamental de fomento al cine de calidad. Es gracias al apoyo económico de varias entidades del Estado como el Banco

Cinematográfico o de sus productoras Conacine y Conacite I y II que logra realizar un buen número de películas a lo largo de esta administración.

Dentro de este ambiente de optimismo y confianza en la renovación del cine Cazals filma **El jardín de tía Isabel** (1971) historia ubicada en la época de la conquista de México, y **Aquellos años** (1972) la cual trata sobre Juárez, ambas de corte histórico. Asimismo realiza el documental **Los que viven donde sopla el viento suave**, sobre los seris, un pequeño grupo étnico del estado de Sonora, y la llamada trilogía de la crueldad: **Canoa**, 1975, **El apando**, 1975, y **Las Poquianchis**, 1976

El jardín de tía Isabel es un proyecto personal, en el que Cazals se involucra desde la realización del guión junto con Jaime Casillas. La idea era narrar una falsa conquista de un grupo de personas que por error llegan a un continente desconocido lo exploran y vuelven al mismo punto. La ubicación de la historia en el siglo XVI hizo necesaria la intervención de Julio Alejandro - colaborador en muchas películas de Luis Buñuel- quien conoce a la perfección el correcto uso del castellano.

Con el apoyo del Banco Cinematográfico y de la compañía productora Alpha Centaury, el problema del financiamiento estaba resuelto. Así pues, se permite ciertos lujos, verbigracia los exteriores en Cozumel, la contratación de un amplísimo elenco de primera línea —mas de veinte- como son Claudio Brook, Jorge Martínez de Hoyos, Germán Robles, Ofelia Guilmáin entre otros, once semanas de rodaje y un total de once millones de pesos gastados.

A pesar de contar con un inmejorable guión literario escrito por Julio Alejandro, la filmación no resultó nada satisfactoria. Quizá podemos afirmar que fue un desastre. Si bien no hubo presiones de tipo económico, los problemas personales y de salud del director resultaron determinantes. Felipe Cazals perdió la brújula, una idea que parecía interesante se convirtió en una película mal filmada, con un contenido que no era el que se quería y un mal manejo de actores.

La edición terminó de hundirla pues, la coherencia lograda al inicio se vio frustrada por problemas de tiempo, por lo que se tuvo que apresurar el montaje para el último tercio de la película, dando como resultado una lectura incoherente. Un filme de tres horas tuvo que ser recortado a una hora cincuenta minutos. Imaginémos por un momento todo el material que quedó fuera y que se tuvo que sacrificar para cumplir con los horarios de la Operadora de Teatros.

Al año siguiente Felipe Cazals realiza **Aquellos años** (1972), auspiciada por los Estudios Churubusco, Alpha Centaury y Cinematográfica Marco Polo. Evidentemente se trata de una película de corte histórico sobre el prócer de la patria Benito Juárez. Cabe señalar que la realización de esta película obedeció principalmente a compromisos de tipo político, pues pretendió ser un pronunciamiento antinorteamericano, en apoyo a Chile y a su entonces presidente

Salvador Allende, y en defensa del Tercer Mundo

La película fue hecha por encargo, lo que le valió a Felipe Cazals ser tachado de cineasta oficialista. Con un guión de José Iturriaga y Carlos Fuentes, no había mucho que hacer. Se trataba de llevar a la pantalla la historia oficial sobre la guerra de Reforma y la intervención francesa, de manera solemne y acartonada, tal y como está escrita en los libros de texto, sin ninguna posibilidad de desmitificar a los héroes, menos aún a los villanos, tal es el caso de Maximiliano.

Así las cosas, Cazals se consagró a explotar las capacidades técnicas del cine. Puso especial cuidado en la fotografía, en la escenografía y en el manejo actoral. Se dedicó a construir planos secuencias, algunos muy elaborados, para hacer un poco interesante el filme, al menos en el aspecto técnico.

Aquellos años tiene la característica de ser un filme plano y sin complicaciones, de acuerdo con Cazals, ésta "es una película bien intencionada, es una película correcta, es una película que no trafica con ideas"⁸³, características que contribuyeron en gran medida para que tuviera buena recepción entre la crítica internacional, obteniendo distinciones en festivales como el Internacional de Cine en Moscú en 1973 o el Cinematográfico de los Trabajadores de Praga en 1974.

El resultado en taquilla de **Aquellos años** no fue el esperado, situación que sume al director en la indiferencia. Se da cuenta de que sus conocimientos cinematográficos sólo le han servido para realizar *chambas*. Se encuentra desempleado y sin saber cual va a ser su siguiente proyecto. De alguna manera **Los que viven donde sopla el viento suave** (1973) representó una tabla de salvación, un cambio de rumbo en su carrera.

Cazals se rodea de un grupo de amigos para llevar a cabo este documental, entre ellos Alexis Grivas, Ángel Goded y Tomás Pérez Turrent. Francisco Sánchez realizó toda la investigación y elaboró el guión sobre la vida y costumbres de esta etnia. El documental está estructurado básicamente con testimonios hablados y entrevistas en movimiento, donde se muestra una multiplicidad de proposiciones, opiniones y cuestionamientos que no llegan a ningún lado.

Se puso especial énfasis en mostrar las dificultades de este grupo para sobrevivir, debido a que carecen de trabajo, de herramientas para dedicarse a la pesca y sus consecuentes problemas de salud y desnutrición; en mostrar que han sido víctimas del desinterés oficial y de que fueron despojados de la Isla Tiburón; y en evidenciar la creciente desnaturalización de los seris como resultado de su cercanía con las comunidades estadounidenses.

⁸³ Leonardo García T'sio, *op. cit.*, p. 109.

No cabe duda que el documental contiene muchos temas importantes, sin embargo faltó rigor en la investigación, un planteamiento de objetivos específicos y estrategias claras para ir al fondo del problema. La estructura del largometraje se fue trazando sobre la marcha, diariamente Cazals y su equipo analizaban las imágenes que habían filmado, cómo iban a seguir haciéndolo y qué iban a preguntar. Esto mismo contribuyó a que el director se perdiera en un mar de información.

En el aspecto técnico podemos apuntar que en **Los que viven...** hay una deliberada intención por mostrar el equipo utilizado para filmar, como la grabadora de Rappaport e incluso los fotógrafos, como una manera de dejar testimonio de que era cine. El hacer evidente la presencia de quien está filmando al igual que la entrevista en movimiento fueron recursos que Cazals utilizó nuevamente en **Canoa**.

Pasa más de un año antes de que Cazals filme su siguiente película, **Canoa** (1975) realizada bajo el esquema de "paquete", esto es, una fórmula instrumentada en el echeverriato, por iniciativa de José Estrada, para incentivar la producción estatal de cine y que consistió en la aportación del salario de todos los involucrados en la película, desde los técnicos, hasta el director y la aportación monetaria del Estado. Una vez recuperada la inversión los trabajadores recibirían el 75% de las ganancias, mientras que al Estado le correspondería el 25% restante.

El guión es de Tomás Pérez Turrent, producto de una larga investigación sobre un caso verídico de linchamiento de cinco jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla en San Miguel Canoa, el 14 de septiembre de 1968, dentro de la etapa más crítica del movimiento estudiantil. El rodaje de esta historia, que por cierto se ofreció primero a Jorge Fons, inició siete años después de ocurridos los hechos, en un pueblo cercano a Canoa, Santa Rita Atahualpan, con una duración de cinco semanas, filmando la mitad del tiempo de noche y yendo y viniendo de las locaciones a la ciudad de México.

Se buscó que el lugar de la filmación fuera lo más parecido a Canoa, para recrear las condiciones sociales y geográficas precisas en torno al cual se dio el linchamiento. Lo importante para Cazals era dejar en claro donde se desarrollaba la historia y no cuál era la acción específica, ya que la anécdota en sí, por su contenido de violencia y salvajismo podía aplicarse a cualquier punto del continente.

Con una influencia directa de su anterior trabajo, Cazals estructura el filme como un falso documental, no sólo por las supuestas entrevistas al cura y a un campesino (Salvador Sánchez) que va narrando los hechos, sino por la reconstrucción de la vida cotidiana de los pobladores de Canoa, por la descripción geográfica del lugar, propio del cine etnográfico, y por un estricto apego a los hechos.

Canoa representa un microcosmos, un reflejo de las contradicciones sociales y económicas del México de esa época. A pesar de que el tema del movimiento estudiantil pesaba sobre la historia, hizo visibles otros problemas como el atraso generalizado del campo y la manera como la clase dominante estructura sus órganos de poder a través de caciques y autoridades eclesiásticas. El linchamiento es pues un mero pretexto para acceder a esa otra realidad, el México violento donde según Cazals siempre hay víctimas y victimarios.

Así, después de trabajos llenos de altibajos, Felipe Cazals aprovecha con justicia el material proporcionado por el guión. El dominio de la técnica adquirido en sus anteriores filmes sirvió para armar una historia narrativamente coherente, con un interesante manejo del tiempo y de los actores Enrique Lucero, Salvador Sánchez y Ernesto Gómez Cruz, y de la misma forma supo orientar el trabajo fotográfico de Alex Phillips.

Canoa está considerada como una de las mejores películas del cine mexicano. Tuvo buena recepción entre la crítica, lo que le valió innumerables premios nacionales como el Ariel por mejor argumento a Tomás Pérez Turrent, e internacionales como el Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín.

En 1998, a 23 años de su estreno y dentro del programa *Clásicos del Cine Mexicano* auspiciado por el Imcine se proyecta nuevamente, después de haber pasado por un proceso de remasterización, donde se reparó el sonido y las partes dañadas y se hizo un internegativo. Lo mismo hicieron con **El apando**.

Es a partir de **Canoa** cuando comienza lo que podemos calificar de cine de autor de Felipe Cazals. Observamos a un director maduro, orientado hacia una línea expresiva de matices violentos, con una mayor seguridad, con una gran fuerza narrativa, y con un cine directo y claro.

En 1975 filma también **El apando**, basada en la novela corta de José Revueltas y con la adaptación de José Agustín. El tema carcelario ya se había abordado antes en el cine nacional, pero con grandes dosis de moralidad y presos arrepetidos. En este sentido, el presidio significaba "un lugar más en la infinita posibilidad de sitios habitables para sus personajes recuperables."⁸⁴

Sin embargo, en **El apando** existe la visible intención de mostrar las relaciones sociales llevadas al límite dentro de un ambiente de reclusión, de asfixia y de convivencia forzada. Presos que estallan violentamente ante una autoridad que los confina en celdas pequeñas y asquerosas, que violan a sus mujeres y que los hace víctimas de la corrupción.

La producción de esta película marcó un hito en la historia del sistema carcelario del país. De alguna manera contribuyó a que se acelerara el proceso de clausura de Lecumberri para dar paso a un nuevo sistema de reclusión

⁸⁴ Felipe Cazals, "El Apando, otra vuelta" en *La Jornada* (16-marzo-1999).

denominado CERESO (Centros de Readaptación Social) La estrategia del gobierno consistió en minimizar cualquier crítica inaugurando éstos centros días antes del estreno de la película *Lo que se muestra en el filme*, -decían las autoridades- ya no opera en la realidad

Con *Las Poquianchis* (1976) se cierra la trilogía testimonial. Una vez más Tomás Pérez Turren escribe el guión, el cual hace referencia a un caso muy sonado en la prensa sobre tres hermanas que se dedican a explotar, durante varios años, a prostitutas en la región del Bajío. A la par de esta historia se desarrolla otra (la cual está virada al blanco y negro) que narra las vicisitudes de Rosario (Jorge Martínez de Hoyos), un campesino que lucha por obtener una porción de tierra y que termina por formar parte de las masas campesinas en un mitin.

Libre de todo tratamiento moralista, en *Las Poquianchis* se desmitifica el oficio de la prostitución y lo separa de ese sentimiento de culpa. En primer lugar, las víctimas nunca se quejan de ser prostitutas, sino del maltrato y el hambre a las que son sometidas. No se cuestionan por lo que hacen pues es en lo único que saben trabajar y no se atreverían a dejarlo porque de ello subsisten económicamente. El burdel es entonces un negocio común y corriente, y la prostitución "no es más que una pieza dentro del gigantesco mecanismo de explotación y corrupción que afecta a todo el país"⁸⁵.

Víctimas y victimarios subsisten en un campo de concentración llamado burdel, el ambiente claustrofóbico y opresivo, el paulatino deterioro humano y la crueldad se hacen presentes una vez más en este filme. Para Cazals la crueldad y normalidad significan lo mismo, pues normalidad es la represión y la represión siempre toma visos de crueldad, misma que ha sido una constante en su cine.

Cuatro fueron los títulos que causaron controversia nacional en diferentes sentidos, *Los que viven donde sopla el viento suave*, *Canoa*, *El apando* y *Las Poquianchis* y todas ellas fueron exhibidas en proyecciones presidenciales, ninguna fue censurada.

Para el siguiente sexenio Cazals vio reducido notablemente el apoyo financiero del Estado. Durante la gestión de Margarita López Portillo -quien impuso como política cinematográfica las coproducciones con el extranjero y la importación de directores- sólo pudo filmar *La Güera Rodríguez* (1977) una película que a todas luces revela su desapego por la obra, *El año de la peste* (1978) basada en la novela de Daniel Defoe, donde aborda un tema apocalíptico, y *Bajo la metralla* (1982) sobre un comando de guerrilla urbana.

La Güera Rodríguez (1977) significa en la trayectoria de Cazals una película hecha por encargo. El guión, que tenía diez años de haberse escrito por Julio Alejandro y Emilio Carballido fue adquirido por Conacine. Al igual que en *Aquellos*

⁸⁵ Gustavo García, *El cine biográfico mexicano*, p. 312

años, no había nada que hacer. Esta vez la gesta insurgente del México colonial sirve de fondo para tejer la historia de una mujer que se involucra política y sentimentalmente con algunos personajes que encabezaron el movimiento de independencia.

A todas luces Cazals se sentía extraño en esta película, el guión estaba atrasado para la época, el lenguaje utilizado sonaba acartonado y difícil de manejar para los actores, no tenía idea de cómo debían ser las actitudes, gestos ni sutilezas de comportamiento de la aristocracia y mucho menos sabía como era el vestuario de la época. A fin de cuentas el filme no es más que, de acuerdo con el profesor Federico Dávalos, un curioso caso de cine prostibulario oficial, edificante y ñoño, de pretendidas intenciones feministas y paralelo a la proliferación de películas de ficheras

Felipe Cazals estuvo principalmente a disgusto con el tema, los héroes de la Independencia, ya que "toda esta serie de personas me parecen hoy a la distancia, con todo respeto a los historiadores, una cúpula de gente bien allegada, vorazmente política, unos grillos extraordinarios, pero para nada representantes ni representativos de la voluntad democrática mexicana. Entonces [**La Guerra Rodríguez**] es una película bastarda"⁴⁶

A pesar de que **El año de la peste** (1978) fue un proyecto personal, con visos futuristas, que contó con la colaboración del futuro poseedor del premio Nobel de literatura, Gabriel García Márquez, para la adaptación de la novela de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste* y de Conacite II, la película resultó fallida

El proyecto suena interesante: una rara epidemia que invade la ciudad de México acaba con la vida de miles de personas, desatando una verdadera crisis en el aparato político quien a toda costa impide que se difunda la noticia; un día de buenas a primeras desaparece la amenaza. Muchos factores se conjugaron para llevar al fracaso éste filme, como las dificultades de llevar a la pantalla un guión tan literario, la falta de sustento dramático, efectos especiales de "cartón" y una edición desastrosa.

Es curioso que un filme cuyas inconsistencias técnicas y narrativas saltan a la vista, haya sido merecedor del premio Ariel en 1980 en tres importantes categorías: mejor película, mejor dirección y mejor guión.

En las postrimerías de la administración de José López Portillo filma la película **Bajo la metralla** (1982). El proyecto surgió a raíz de una entrevista publicada en la revista *Proceso* donde Felipe Cazals declaró haber sido utilizado para filmar productos deleznable. En respuesta a ello, el director de Cinematografía, Humberto Enriquez se ofrece a producirle la película que quisiera.

⁴⁶ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p.185.

Por lo tanto, Felipe Cazals se apresura a filmar una historia inspirada en *Los justos* de Albert Camus, y adaptada por Xavier Robles. Nuevamente el director recurre al manejo de espacios cerrados para construir una historia circular y demostrar lo insignificante que puede llegar a ser el esfuerzo humano. Además, el director se rodeó una vez más del cuadro actoral que lo ha acompañado a lo largo de su trayectoria: María Rojo, Salvador Sánchez, Manuel Ojeda y José Carlos Ruiz.

Bajo la metralla, que también fue galardonada con el premio Ariel a la mejor película en 1984, alude a un sector de la sociedad, a la juventud "de ese tiempo y de esa edad, atrozmente cansada por la realidad imperante en el país, decidida, formada dentro de un campo político rígido, pero que no puede más con el paquete y quiere pasar a los hechos."⁶⁷

Cuatro años después, en el sexenio de Miguel de la Madrid y a través del Instituto Mexicano de Cinematografía, organismo gubernamental creado para centralizar las acciones encaminadas al mejoramiento de la industria, Cazals filma **El tres de copas** (1986) versión libre inspirada en *La intrusa* de Jorge Luis Borges.

Se trata de un *western* ubicado en el México de fines de la intervención francesa, donde el motor de la historia es una mujer que se disputan dos medios hermanos irlandeses. Al parecer, en esta película el director echa mano de situaciones ya antes utilizadas en **La manzana de la discordia**, como el burdel, los juegos de azar y los actos de violencia.

Kino (1992) es la penúltima película filmada bajo el auspicio de un Imcine desligado de la Secretaría de Gobernación y dependiente, por orden de Carlos Salinas, del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Esta película narra la vida de un misionero jesuita que llega a la Nueva España a realizar su labor de evangelización.

La filmación de la vida de un misionero que contribuyó al progreso agrícola en Baja California resultó muy problemática, con exteriores agrestes, filmando por la mañana y después al atardecer. Sin embargo, la suspensión del rodaje durante seis meses partió la película en dos, rompió la concentración y la cadencia que hasta ese momento se había logrado. Para Cazals, esto representó una catástrofe personal que lo llevó a pensar en la posibilidad de retirarse del cine. Su edad (ya no tenía el mismo ímpetu y sentido de aventura), los constantes fracasos acumulados y lo difícil que resultaba levantar proyectos en el país, contribuyeron para tal decisión.

Nueve años después de su último largometraje, Felipe Cazals aparece en la escena del cine mexicano con una película de corte histórico **Su Alteza Serenísima** (2000). Con un guión de su propia autoría, un presupuesto de dos

⁶⁷ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p.235.

millones de dólares y el patrocinio del Imcine y otras productoras, se da a la tarea de rodar una historia que comprende los tres últimos días de la controvertida vida de Antonio López de Santa Anna.

Pero, ¿por qué decide regresar a los sets cinematográficos? En numerosas entrevistas que le realizaron al director debido a su reincorporación a la industria explica que "el cine pasa por las tripas antes que por el corazón y el cerebro. Si el proyecto no te mueve las tripas es muy difícil que te enamores de él. El cine sigue siendo hoy en día una de las últimas aventuras posibles. Muchas veces no importa tanto el resultado, lo importante es la aventura en sí. Por encima de todo es filmar."⁸⁸

Felipe Cazals centra su atención en los tres últimos días de vida del presidente Antonio López de Santa Anna, para mostrarnos a un personaje acabado, autocomplaciente, sin ética ni moral, un hombre de armas sin escrúpulos. Técnicamente construye una atmósfera obscura que oprime, que encierra, precisamente para dar la idea de que Santa Anna se encontraba como en una jaula, apartado del mundo, sin conciencia de lo que sucedía en el exterior.

Indudablemente el motor de ésta película es mostrar al hombre, despojado de todos sus títulos, aquél que "al final de sus días se defiende, alega, y dice una frase que es incontrovertible: *la historia es así porque yo la hice*"⁸⁹

Para Cazals **Su Alteza Serenísima** se relaciona directamente con lo que es actualmente el sistema político mexicano, donde los líderes de opinión y las fracciones partidarias se adhieren a ideologías contrarias a sus convicciones constantemente. Precisamente, afirma el director, Antonio López de Santa Anna es el precursor de un método que denomina "chaquetería política", en otras palabras, un método de conveniencias, oportunismo y servilismo que opera hasta nuestros días.

4.3.4 Películas Independientes

El número de películas realizadas de forma independiente, con productoras privadas es notablemente menor frente a las que realizó bajo el presupuesto estatal. El resultado de todas ellas no fue para nada satisfactorio. Fueron películas hechas por necesidad económica más que por una necesidad expresiva, elaboradas de forma mecánica, sin ninguna propuesta.

Así, realizó **Rigo es amor** y **El gran triunfo**, ambas de 1980, para exaltar la personalidad de un cantante de moda; **Las siete Cucas** (1981) en una atmósfera

⁸⁸ Arturo Mendoza Muciño, "El fin de Su Alteza Serenísima, según Cazals" en *Revista Atlante* (20-marzo-2000), p. 57

⁸⁹ "Del retiro al retorno" en *Reforma* (31-marzo-2000), p. 2E.

mediterránea, que después se vendió en Europa como si fuera una película de origen turco, con doblaje y créditos en turco. y por último **Burbujas de amor y Desvestidas y alborotadas**, las dos de 1991

Cabe destacar que la única película de Felipe Cazals realizada con capital privado, que logró coherencia narrativa y donde evidentemente se nota la firma del director es en **Los motivos de Luz** (1985) de la que hablaremos ampliamente en el siguiente apartado.

Felipe Cazals también incursionó en la televisión entre 1981 y 1982, orillado por la falta de propuestas interesantes, el nulo acceso al presupuesto estatal para filmar y al pésimo resultado de su incursión en el cine privado. Así pues se integra a Arte-Difusión, empresa dedicada a realizar trabajos didácticos para la Secretaría de Educación Pública y única alternativa de trabajo para los cineastas desempleados

En Arte-Difusión aprendió lo que era la televisión y a hacer televisión como cine. De alguna manera este trabajo lo mantenía ligado con el oficio. Para esta empresa filmó **Las inocentes** (1986) película en video donde el tema de la mujer victimada aparece nuevamente y que lo confirma como un *leit-motiv* en la carrera de Felipe Cazals.

Antes de finalizar con la reseña filmica de éste director cabe mencionar la serie televisiva que hizo para Imevisión en 1985, la cual consistió en llevar a la pantalla un compendio de cuentos de horror ingleses titulada **Cuentos de madrugada**

4.3.5 Filmografía

- 1965 Que se callen (cortometraje)
Leonora Carrington o El sortilegio irónico (cortometraje)
Alfonso Reyes (cortometraje)
- 1966 Cartas a Mariana Alcoforado (cortometraje)
- 1967 La otra guerra (cortometraje)
- 1968 Trabajos olímpicos (cortometraje)
Testimonios y documentos: paro agrario (cortometraje)
La manzana de la discordia
- 1969 Familiaridades
- 1970 Emiliano Zapata
- 1971 El jardín de tía Isabel
- 1972 Aquellos años
- 1973 Los que viven donde sopla el viento suave (documental)
- 1975 Canoa
El apando
- 1976 Las Poquianchis

- 1977 La Güera Rodriguez
- 1978 El año de la peste
- 1980 Rigo es amor
El gran triunfo
Las siete Cucas
- 1982 Bajo la metralla
- 1985 Los motivos de Luz
- 1986 El tres de copas
Las inocentes (video)
- 1987 La furia de un dios / antes Lo del César
- 1991 Burbujas de amor
Desvestidas y alborotadas
- 1992 Kino
- 1998 Los niños de Morelia (mediometraje)
- 2000 Su Alteza Serenísima

4.4 Los Motivos de Luz como representación del caso de Elvira Luz Cruz

Hasta el momento hemos realizado una lectura histórica de la película *Los motivos de Luz*, del papel que ésta juega en el conocimiento de un momento específico de nuestro pasado. Sin embargo en este apartado nos ocuparemos de la lectura cinematográfica del caso de Elvira Luz Cruz, que representa una segunda vía de análisis en la que coinciden el cine y la historia, que ubica precisamente a la historia como objeto principal del discurso cinematográfico, y que engloba al llamado cine histórico

En la transposición de la historia al filme intervienen muchos factores que conviene precisar. En primer lugar tenemos que un filme histórico es aquel que da cabida a la doble representación, histórica y cinematográfica. En la primera representación, la histórica, tenemos que el discurso histórico es el resultado de un proceso de selección y análisis crítico de los documentos del pasado, y de la interpretación de los hechos en su conjunto por el historiador. Mientras que la segunda, la cinematográfica, parte de esa primera interpretación para dar lugar al discurso fílmico.

En este sentido, existen dos posturas en torno a la manera de presentar el discurso fílmico. La primera, de corte un tanto didáctico, que dice que éste debe ser el resultado de la reconstrucción escrupulosa del referente histórico al que remite el film. Mientras que la segunda, la cual se inclina por la vía ensayística, cuestiona el referente "abundando en las mediaciones del discurso fílmico sobre la Historia."⁹⁰ Plantea además, la posibilidad utilizar los recursos del cine para

⁹⁰ José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, p. 75.

construir un punto de vista propio respecto a la forma organizar el discurso fílmico y la interpretación de la historia.

De una u otra manera, no debemos olvidar que el cine es el arte de la representación, y que su credibilidad radica en la capacidad de lograr la verosimilitud en la reconstrucción del referente. Este elemento es lo que le da al cine la apariencia de ser verdadero. Así pues, en el cine histórico la historia se constituye como la legitimadora del discurso fílmico, la que establece los márgenes permisibles en la representación y la que permite "la verificación de la fidelidad de la reconstrucción ambiental y temática".⁹¹

Sirva pues esta explicación para establecer que lectura cinematográfica de la historia implica tomar en cuenta su doble significación, histórica y cinematográfica, en todos los aspectos del discurso fílmico. Cabe señalar que, la correlación entre historia y medios expresivos y técnicos del cine dan pie, al final de un proceso de reflexión y síntesis, a la invención personal.

Ahora bien, el cine histórico, al igual que el resto de los filmes, se subdivide en dos modalidades de la puesta en escena: el documental o filme no-ficcional y el de argumento o ficcional. Para los fines del presente análisis sólo aludiremos a la segunda categoría. Un filme ficcional es aquel que pone en escena un relato simulado con mayor o menor apariencia de verdad, que recrea eventos que provienen del imaginario colectivo. Para el caso del cine histórico, lo argumental corresponde a lo que José Enrique Monterde denomina *ficción histórica*, que se caracteriza por tener un referente concreto en la historia misma que legaliza la selección de personajes y lugares dentro del discurso fílmico.

Así pues, hemos querido establecer estos puntos para hacer más explícitos los elementos que concurren en una lectura cinematográfica de la historia, que en este caso se trata de la lectura de los hechos ocurridos el 9 de agosto de 1982 vistos a través de la mirada de Felipe Cazals y de su película **Los motivos de Luz**.

Para analizar dicha película y para acceder a la interpretación que Felipe Cazals hizo del caso, recurrimos a tres preguntas que constituyen una guía general para el análisis: ¿qué hechos se seleccionan? ¿cómo se desarrollan en el film? y ¿qué conexiones entre ellos se muestran?

Si bien gran parte del trabajo analítico de la presente investigación está basado en las grandes líneas del análisis teórico planteadas por José Enrique Monterde, abordar un filme histórico implica también poner especial atención en sus elementos singulares, en aquello que le permite distinguirse de los demás.

La distancia temporal -lo que algunos llaman margen histórico- entre el caso de filicidio y la producción de la película es de apenas tres años. Algunos podrían

⁹¹ *Ibid.*, p. 104.

opinar que es muy poco el tiempo necesario para la evaluación crítica del caso. Sin embargo, para Felipe Cazals y Xavier Robles fue tiempo más que suficiente (pues ya se había condenado a la homicida a 28 años de prisión, por lo que éste era ya un caso cerrado) para llevar a la pantalla los hechos

Las notas periodísticas sobre el múltiple homicidio cometido por Elvira Luz Cruz que aparecieron desde el 9 de agosto de 1982 hasta el día de la sentencia en 1985, además del expediente judicial configuraron el referente histórico que sirvió de base para la producción de la película. Cabe señalar que el de Elvira fue un caso embrollado, no solo en el aspecto jurídico por las múltiples irregularidades que se presentaron en el proceso, sino también por sus implicaciones sociales, pues aludió un tema que horrorizó las buenas conciencias, el filicidio, y puso en evidencia las precarias condiciones en que vivían millones de mexicanos en los llamados cinturones urbanos

Las posturas a favor o en contra de la inocencia de Elvira Luz Cruz a través de los medios de comunicación no se hicieron esperar. Sin embargo, siempre quedó flotando en el ambiente la duda sobre si esta mujer realmente pudo haber matado a sus hijos por su incapacidad económica para alimentarlos, o por celos. También quedó en duda la participación activa en los hechos delictivos de dos personajes fundamentales en el caso: Nicolás, su pareja y Eduarda, la suegra

Así pues, en torno a los hechos se generó un torrente de información contradictoria y confusa, y de entre toda ésta Felipe Cazals y el guionista Xavier Robles formaron su propia opinión sobre los hechos. Se apoyaron de elementos claramente identificables en el caso verídico —recordemos los 42 paralelismos que fundamentaron la demanda de Elvira contra la exhibición de la película— para estructurar su propia interpretación a través de una serie de especulaciones en torno a la personalidad de Elvira y a sus motivaciones para cometer tal crimen.

El propósito de Felipe Cazals no era presentar el proceso judicial contra Elvira, o el asesinato de los niños, sino retomar la anécdota únicamente para completar el rompecabezas, y moverse en el terreno del ensayo, de lo que pudo ser. Es por eso que, a diferencia del documental **Elvira Luz Cruz: pena máxima** de Dana Roiberg y Ana Diez cuya posición a favor de la inocencia de Elvira es evidente, en **Los motivos de Luz** encontramos un filme cargado de ambigüedades y elementos que confunden por no coincidir con los hechos. Esta película es un claro ejemplo de lo que José Enrique Monterde ha denominado la vía ensayística dentro de la ficción histórica.

Los elementos de la realidad que Felipe Cazals retomó para elaborar su propia versión de los hechos, se muestran en la película de tres formas: a través de las declaraciones de Elvira-Luz, del relato de algunos personajes como el de la suegra, el casi-marido, la abogada y la psicóloga, y la puesta en escena de algunos eventos.

El primero que salta a la vista es el nombre de la protagonista. Luz curiosamente el segundo nombre de la madre homicida Elvira Luz Cruz. En un primer y larguísimo plano secuencia, sin su respectivo contracampo, vemos a la protagonista siendo interrogada por una voz en *off* en los separos de la delegación (sabemos esto por la sombra de los barrotes), aún con la marca de la soga en el cuello, contestando preguntas claramente extraídas del expediente judicial

Ahí, confiesa que tiene cuatro hijos, que vivía en unión libre con Sebastián-Nicolás el padre de tres de ellos el cual se dedicaba a la albañilería, que el mayor, Israel, fue producto de una relación sostenida con otro hombre que la abandonó. Asimismo, Luz declara que no recuerda nada, y añade "Sebastián me estaba pegando... de repente vi todo amarillo, mis hijos se veían como de media persona" tal y como quedó registrado en el expediente mencionado. En otra escena, vemos a Luz comentando con su vecina que la han corrido del trabajo porque está embarazada.

Mientras tanto, el interlocutor, que en ningún momento aparece en escena dice: "los niños murieron por estrangulación", y al final del interrogatorio después de una serie de preguntas sobre quién es el presidente de la república o si sabe hacer cuentas concluye que Luz posee una inteligencia subnormal

Por otro lado, "la madre de Sebastián" (en la película no tiene nombre propio), en una plática con la psicóloga y abogada defensora dice que Luz mandó a Israel a buscar a "Sebastián chico", pero le dijo que ella misma lo iba llevar, posteriormente cuando llegó a la casa de ésta se dio cuenta que otra vez había mandado al niño mayor a pedir dinero prestado con las vecinas. Narra también que al estar en casa de Luz presenció la discusión entre ésta y Sebastián, y vio cuando él se llevó sus cosas. También comenta que fue ella quien regresó por la guitarra de su hijo, y fue en ese momento cuando descubrió los cuerpos sin vida de los niños. Mientras que Sebastián, durante un careo ante el ministerio público, afirma que Luz lo celaba mucho. Posteriormente vemos a la madre de Sebastián diciéndole que una vecina oyó cuando él amenazó a Luz con matarla

La abogada y la psicóloga también aportan datos que son retomados del caso real. La primera le dice a Luz que conseguirán que una mujer sea quien la juzgue, "una juez honorable", además de que "ya contamos con el apoyo de la subdirectora del penal y amigas periodistas". Por su parte, la psicóloga, le dice a Luz en una de sus tantas entrevistas que sus hijos fueron ahorcados con los calcetines de Sebastián.

Respecto a los hechos del caso real que se mencionan gráficamente la alusión a una fiesta infantil de la hija de Sebastián con otra mujer. Ahí, la suegra le dice a Luz que el niño, Sebastián chico" se iba a quedar en su casa "para que no se enfrie". También vemos a esta misma señora saliendo de la casa de Luz, en actitud sospechosa y gritando "Sebastián, Luz mató a sus hijos". En otra escena aparece Luz, recostada en una cama, intentando ahorcarse con un cordón.

Cuando ésta es llevada a la delegación, la recibe una representante del Ministerio Público que está embarazada y que dice "no está en mis manos entregárselas, si no, con gusto lo haría"

Estos son pues los paralelismos entre realidad y ficción que existen dentro de la película *Ahora*, pasaremos a describir la parte que corresponde a la interpretación, a la reelaboración del caso hecha por Felipe Cazals y Xavier Robles, desde su personal punto de vista, sobre aquellos temas que en ese momento llamaron su atención. Cabe señalar que de entre todas las vías para la defensa legal de Elvira Luz Cruz, hubo una que al director le pareció la más conveniente, la "enfermedad mental" como atenuante. Al respecto opina Cazals, "si se hubiera declarado culpable, víctima de la enfermedad en cuestión, hubiera salido dos años después"⁹²

A partir de esta premisa Cazals estructura el relato filmico de la película **Los motivos de Luz**, cuyo eje rector es una serie de entrevistas sostenidas entre la psicóloga Maricarmen Rebolzar (Delia Casanova) y Luz (Patricia Reyes Spindola) de donde se desprenden las constantes alusiones al pasado y al presente con el recurso técnico del *flashback*. Altera la realidad para internarse en un personaje hermético, para hallar las razones que pudieron llevar a una madre a atentar contra la vida de sus hijos.

Así pues, Elvira-Luz es presentada como una persona mística, religiosa, que sufre de alucinaciones y de lagunas mentales, que mezcla fantasía con realidad. "No me acuerdo... vi todo amarillo" dice la filicida. Confunde a la abogada Alférez y a la psicóloga Rebolzar con monjas. Asimismo, la comadre de Luz se encarga de confirmar la teoría de que Luz padece una enfermedad mental. "Mi comadre se pasaba de buena gente... todas esas historias del catecismo se las sabía, allá en su pueblo un padrecito se las había enseñado desde que era niña, luego se quedaba como ida... y ya después me contaba sus visiones... veía puras vírgenes, apóstoles, y hasta en una ocasión se le apareció el mismísimo señor Moisés... Si mi comadre era casi una santa"

Después, a partir de un rústico dibujo de una mujer tras las rejas que la misma Luz realiza explica lo que es el purgatorio "el lugar donde "la gente espera y llora, hace penitencia, espera irse al cielo"; el cielo es "el lugar donde está la gente buena" y el infierno "donde está la gente mala"

Sin embargo, Felipe Cazals escarba en lo que para él podría ser la raíz de todas las alucinaciones de Luz y nos remite a su adolescencia. Sugiere que fue abusada sexualmente por un sacerdote que le dice que la va a purificar, que le va a sacar el diablo del cuerpo, el nahual, "tú vas a saber que bien te vas a sentir después". Posteriormente, Luz ya adulta y en la cárcel dice: "El nahual -haciendo extrañas gesticulaciones a la presa de enfrente que tiene un bebé en brazos- se

⁹² Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, p. 246.

apodera de los niños, se apodera de ti y luego hace cosas que tu ya ni te acuerdas. El nahual trae la mala suerte, quita los trabajos "

Felipe Cazals y Xavier Robles suman a la personalidad casi demencial de Luz, la voracidad sexual y los celos. En una escena donde la doctora Rebollar le pregunta a Luz si sintió celos el día de la fiesta infantil, cuando vio que Sebastián tenía otra mujer e hija, ella únicamente contestó "dormí sola". En dos escenas vemos que Luz hace a un lado a su hijo Israel por satisfacer sus deseos sexuales. En la primera, Luz saca al niño de la casa mientras se escuchan gemidos, en otra escena lo regaña por haber interrumpido sus intentos amorosos con Sebastián a quien le dice "yo a este escuincle ya no lo quiero, pégale para que te respete". Y finalmente en otra escena Luz cede a las caricias de Sebastián y lo vuelve a aceptar en su casa.

Por otro lado, Felipe Cazals se da a la tarea de reelaborar de manera mas o menos amplia el tema de los paracaidistas. Esto es, de aquellas personas que se asientan en predios irregulares, comandadas por un líder corrupto que los manipula, que tiene influencia sobre ellos y que los utiliza como fuerza política. De alguna manera, con la inclusión de este aspecto se incide en el entorno de la homicida, pues muestra las condiciones de miseria en las que vivía Luz.

Los motivos de Luz es un filme que genera la sensación de confusión, de desconianza y ello se debe a que el tratamiento filmico es demasiado ambiguo. Luz no es culpable y no es inocente. Felipe Cazals y Xavier Robles pretenden trasladar la culpabilidad al entorno, al sistema social y a la cultura sexista, pero no lo logran. Una de las grandes ausencias dentro de la narración filmica es la supresión de escenas que aludan directamente al "hambre" como elemento para la comprensión de los motivos que tuvo una madre para asesinar a sus hijos.

Así pues, las escenas que hablan en contra de Luz pesan más que las que lo hacen a favor. En algunos momentos nos parece que Luz es la culpable del crimen, pues es presentada como una madre desamorosa con sus hijos, que siente que le estorban, pero en otros momentos la duda recae en Sebastián y su madre.

El juego de manos que se muestra en la película da pie a la ambigüedad. En dos ocasiones se hace un acercamiento con la cámara a las manos huesudas de Luz, en el primer interrogatorio y al concluir las sesiones con la doctora Rebollar. Esas manos que parecen frágiles e indefensas sugieren que pudieron haber sido las ejecutoras del crimen. En otra escena vemos a Sebastián y su madre platicando lo que sucedió con Luz, "ella -dice la madre- tampoco se acuerda de nada, ya que, ya se chingó... te dije que no le debías pegar tanto" y después toma la mano de Sebastián y la mira.

El personaje de la doctora Rebollar es el que se encarga de descifrar la personalidad de Luz, la que busca en el inconsciente de esta mujer las

motivaciones, las razones que la llevaron a cometer tal crimen. Pero, tras numerosas entrevistas la psicóloga se da cuenta de que Luz pertenece a una realidad incomprensible para la sociedad urbana. Ambas pertenecen a mundos muy diferentes, la doctora tiene educación, un marido comprensivo, una estabilidad económica, mientras que Luz ha sido víctima del maltrato de los hombres, carece de recursos para sobrevivir y es presa del fanatismo religioso.

A fin de cuentas el de Luz es, como el propio Cazals lo considera, un personaje irrecuperable, imposible de definir, de juzgar y de entender por parte de sus defensoras. Ellas se dan cuenta de que Luz es moralmente ambigua y que no puede ser juzgada en un mundo de buenos y malos y por exámenes psicológicos diseñados en Europa o Estados Unidos y que no se ajustan a la realidad mexicana. La doctora Rebollar concluye: "a Luz lo mejor que le podría suceder sería irse al cielo".

Por último vemos a Luz, en un primer plano repitiendo varias veces "me quiero morir". "Lo que yo quería dejar claro en la película -afirma Cazals- es que cuando le pasa algo así a alguien de esa escala social en México, chingó a su madre para siempre. Eso era lo que a mi me interesaba, que no hubiera manera de salvarla."⁹³

Finalmente, podemos concluir que **Los motivos de Luz** es una película donde sus realizadores Felipe Cazals y Xavier Robles dan rienda suelta a la interpretación del caso. Consideramos que las condiciones y las características de los hechos lo permitieron. La confusión y la ambigüedad no se encuentran sólo en el filme, también existe respecto a las crónicas periodísticas y el proceso judicial contra Elvira Luz Cruz. Esa misma relatividad en los hechos la dejamos ver en el tercer capítulo con la narración que hicimos de los mismos desde la visión de los acusadores y de los defensores.

Los motivos de Luz viene a confirmar que una película histórica no siempre realiza la transposición de los hechos de forma mecánica y lineal, sino que atraviesa por todo un proceso de reflexión, de crítica de la realidad y donde por supuesto queda implícito el punto de vista de los realizadores sobre los hechos.

⁹³ Leonardo García Tsao, op.cit., p. 246.

FICHA TÉCNICA

Los motivos de Luz

(México, 1985, Color, 96 min., Ficción)

Producción: Chimalistac, S.A., Hugo Scherer.

Dirección: Felipe Cazals; asistentes de dirección: Elías Nahmias, Horacio Martínez, Dana Rotberg.

Argumento y guión: Xavier Robles

Fotografía: Angel Goded

Edición: Sigfrido García.

Intérpretes: Patricia Reyes Spíndola (Luz), Delia Casanova (doctora Maricarmen Rebollar), Marta Aura (licenciada Marisela Alférez), Ana Ofelia Murguía (la madre de Sebastián), Alonso Echánove (Sebastián), Carlota Villagrán (la comadre de Luz), Dunia Saldívar (la presa vecina de Luz)

4.5 Impacto del caso en otros ámbitos

El análisis histórico de una película se enriquece cada vez que encontramos elementos que nos permiten entender de forma más precisa el momento y las condiciones en las que surge. Y es que el caso de Elvira Luz Cruz no sólo tuvo repercusión en el cine con la producción de *Los motivos de Luz*, sino que por sus implicaciones sociales y legales, generó pronunciamientos de diversa índole en el ámbito cultural y social del país.

Pocos casos de nota roja como el de Elvira han despertado tal conmoción en la opinión pública, por lo que no resulta raro que los intelectuales del país lo hayan utilizado como materia de reflexión.

Todos estos ejemplos nos hablan de la relevancia del caso, y cada uno de ellos nos ofrece, desde su respectivo ámbito de competencia, un particular punto de vista sobre las circunstancias que desembocaron en el asesinato de cuatro niños y el proceso penal de una mujer de clase baja, con un severo atraso educativo, rayando en la marginación, y en una época donde la crisis económica estaba en el punto más álgido. Los tres retoman el hecho verídico como eje de su discurso y los tres coinciden en exponer las deficiencias del sistema judicial y en justificar el proceder de Elvira.

En el ámbito social, el caso tuvo repercusiones en la formación del Comité de Apoyo de Elvira Luz Cruz, integrado principalmente por feministas y empeñadas en proporcionar a la acusada una defensa profesional.

4.5.1 El documental *Elvira Luz Cruz: pena máxima*

Entre los trabajos que aluden al caso de filicidio encontramos el mediometrage documental **Elvira Luz Cruz: pena máxima** realizado por dos estudiantes del Centro de Capacitación Cinematográfica Dana Rotberg y Ana Diez Díaz, las cuales iniciaron este proyecto como un mero ejercicio para el taller de documental impartido por Eduardo Maldonado. Sin embargo, el documental rebasó a todas luces las expectativas y las pretensiones académicas.

Cabe aclarar que fue Dana Rotberg quien se interesó en el caso de Elvira desde que éste apareció publicado en los periódicos. Además, fue ella quien realizó la mayor parte de la investigación y la que en gran medida determinó el rumbo del documental. Mientras que Ana Diez Díaz, la codirectora del filme se integró al proyecto como asistente pero su involucramiento fue tal que le valió compartir el crédito. Esta directora de nacionalidad española, vino a México a estudiar cine y después se regresó a su país donde ha dirigido un par de largometrajes y se dedica a dar clases.

En una entrevista realizada a Dana Rotberg por la que escribe*, afirma que el documental se fue estructurando poco a poco, "conforme iba filmando, yo iba conociendo los hechos, iba conociendo a las personas, iba conociendo ese pedazo de realidad pues evidentemente la nota periodística está rebasada infinitamente por la vida misma, por la realidad."

Asimismo, Rotberg y Diez se acercaron al Comité de Apoyo Elvira Luz Cruz -formado para generar conciencia en torno al caso y crear una infraestructura legal para que ésta mujer tuviera una defensa profesional- con la intención de obtener información útil, dada su cercanía con el desarrollo de los hechos. Sin embargo dice Dana Rotberg, "ni yo hice el documental para el Comité, ni el Comité me financió el documental."

La investigación se prolongó por dos años, durante los cuales recabaron doce horas de material filmico que parecía no tener pies ni cabeza, además de requerir casi un año más para editarlo y obtener un filme de 45 minutos. La forma en que se abordó el tema y la convicción con que fue realizado este trabajo le valió el reconocimiento de la crítica nacional e internacional, otorgándole en 1985 el Ariel por mejor mediometrage documental y la Diosa de Plata en 1987.

La columna vertebral del documental sería en un principio una entrevista a Elvira Luz Cruz, sin embargo, a última hora ésta se negó debido a que estaba pendiente la ratificación de la segunda sentencia, y aceptarla hubiera implicado poner en peligro el resultado de la apelación. Tales circunstancias obligaron a las incipientes directoras a contar la historia de Elvira sin Elvira.

* Martha Baeza (16 de marzo del 2000)

Así pues, recurrieron al testimonio directo de las vecinas de Elvira, del esposo y de la suegra, además de la abogada defensora y la psicóloga con la intención de indagar las causas que pudieron haber generado un hecho de tal magnitud, de confrontar diferentes puntos de vista y de evidenciar las irregularidades de un sistema jurídico que omitió pruebas aportadas para demostrar la inocencia de Elvira.

Dentro del documental existen solo tres secuencias filmadas en la cárcel, son imágenes en azul colocadas estratégicamente (al principio, en medio y al final) de tal forma que se notara la división entre la cuestión legal de los testimonios. En estas imágenes observamos fugazmente detrás de las rejas a una Elvira tímida y cabizbaja, y a una juez, Cristina Mora Palacios, nerviosa y apabullada ante la cámara dictando sentencia

Elvira Luz Cruz: pena máxima nos ofrece información de primera mano sobre las características que rodearon al hecho noticioso, es un testimonio que va más allá de buscar al culpable del homicidio, es "la más valiosa acta de denuncia contra las anomalías y contradicciones de la administración de la justicia que se haya filmado en nuestro país, un hábil desenmascaramiento de la parcialidad del Poder Judicial... una lacerante suma de intolerables verdades sociales"⁹⁴

Dana Rotberg y Ana Diez Díaz a través de un cine directo, sin rodeos, van descubriendo día con día ese pedazo de realidad. No hay una investigación previa, el documental es la misma investigación. Cámara en mano hurgan en los hechos y nos los presentan como un mosaico de discursos conformado por todos los protagonistas implicados

No obstante, "estos fragmentos de la realidad, al mismo tiempo que enmarcan la totalidad de la misma, al estar elegidos y ordenados, deben dar el resultado que el director se ha propuesto."⁹⁵ Evidentemente en **Elvira Luz Cruz:** pena máxima está plasmada la postura de las realizadoras, es un material que habla a favor de la inculpada, que se afana en exponer las irregularidades jurídicas, aporta datos que refutan autos probatorios de culpabilidad, yuxtapone declaraciones contradictorias y fundamenta las pruebas de inocencia. En resumen, Rotberg y Diez están convencidas de que Elvira no mató a sus hijos.

Este es pues, en palabras Dana Rotberg "un documental en torno a un ser con todas las desventajas —indígena, humilde, ignorante y mujer— que se tiene que enfrentar a las enormes irregularidades que posee la justicia mexicana... una historia que, en sí misma, no puede explicarse racionalmente."⁹⁶

⁹⁴ Jorge Ayala Blanco, "Ni por celos, ni por desesperación ni por hambre" en *Niembre*, No. 1696 (25-diciembre- 1985), p. 53.

⁹⁵ José Rovirosa, "Cine documental. La posición del realizador", en *Pantalla*, No. 9 (junio 1988), p. 20.

⁹⁶ Martha Coda, "Dana Rotberg: *Elvira Luz cruz: pena máxima...*" en *Uno más uno* (29-junio-1985), p. 19.

A través del discurso de las vecinas vamos descubriendo cómo era la vida de Elvira antes del crimen. Esta mujer, sin nadie en quien apoyarse para mantener a su hijo producto de una relación con un hombre casado que la abandonó, tuvo que trabajar aun durante el embarazo. Consigue un terreno en la colonia Bosques del Pedregal pero no tenía dinero con que construir su vivienda, por lo que le pidió ayuda a un vecino que se la hizo de piedras y láminas.

Estas mujeres narran también que Elvira conoció a Nicolás en una obra de teatro que hicieron en la colonia, y una vez que vivieron juntos éste nunca le dio gasto, así que ella tuvo que trabajar o pedir prestado a las vecinas, la actitud machista de Nicolás era evidente pues le prohibía que tomara pastillas anticoncepcionales, ya que según él solo le servían para que se fuera con otros hombres. Con la suegra nunca llevó buenas relaciones pues la trataba como su sirvienta y siempre la andaba vigilando.

Como marco de todos estos testimonios, como un elemento que describe elocuentemente la precaria condición económica de Elvira, aparecen las calles sin pavimentar, las casuchas construidas de piedra y lámina cuyas puertas están hechas de sobrantes de madera, y tambos de agua que suplen un sistema de agua potable.

En las entrevistas realizadas a Nicolás y Eduarda, pareja y suegra de Elvira, observamos un recurrente uso del *close up*, quizá con la intención de advertir algún rasgo que delatará la falsedad de sus declaraciones, o de fijar en la mente del espectador la imagen de estos dos personajes que pudieron ser los autores del asesinato de los niños. Nicolás y Eduarda son la contraparte, los acusadores.

Nicolás se encarga de dibujar a una Elvira seductora, celosa, neurótica, "ella me sedujo, dice, porque yo no sabía de mujeres". Sin embargo, después revela que antes de conocerla ya había engendrado una hija con otra mujer. Trata de dar la impresión de ser una persona tranquila, víctima de las circunstancias y lo hace de la mejor manera, entonando un corrido que el mismo compuso a sus hijos difuntos que dice: "su madre mató a mis hijos, no tenían culpa los niños, me hubiera matado a mí".

Respecto a Eduarda, coincidimos con la descripción que de ella hizo Jorge Ayala Blanco pues semeja a "una víbora zalamera y edipizadora". Se describe a sí misma como una suegra comprensiva, pero no pierde la oportunidad de decir que Elvira fingió tratar de colgarse para que la gente se compadeciera de ella y agrega "yo no le toqué ni un pelo".

Entre los testimonios que aportan elementos probatorios de la inocencia de Elvira observamos el de un vecino que afirma no creer posible que Nicolás se mostrara tan insensible al saber que estaban matando a sus hijos, el cual en lugar de ir a ver lo que sucedía corrió a avisarle a la policía montada, y cuando llegó a la vivienda ni siquiera se impresionó al ver a sus hijos muertos. Otra vecina afirma

haber visto a Elvira golpeada de la cabeza y con los ojos hinchados y alguien más dice: Nicolás era policía, sabía donde pegar, él fue el que los mató

En la parte final aparecen las entrevistas a la abogada y la psicóloga describiendo a detalle los elementos contradictorios, probatorios y las omisiones en el proceso judicial, mismos que ya hemos reseñado en el tercer capítulo. Por último, en la cárcel Elvira y su abogada con una reja de por medio hablan sobre el resultado de la sentencia, mientras que las vecinas claman la libertad de Elvira y una dice: siempre la amenazaban que iban a matar a sus hermanos, no los mataron pero le mataron a sus hijos

Es así como Dana Rotberg y Ana Diez se apegan lo más posible a los hechos, se comprometen con el caso y nos ofrecen una parte de la realidad tal y como la percibieron en su momento. Cabe mencionar que el documental no tuvo problemas de ningún tipo quizá por tratarse de un filme no ficcional, y por la postura a favor de la inocencia de Elvira que en este se maneja

Además del Ariel y la Diosa de Plata por mejor cortometraje documental en 1985, **Elvira Luz Cruz: pena máxima** circuló por varios festivales como el Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, o en el Ciclo Cine de Mujeres Mexicanas, en Berlín, Alemania en 1992. Además se convirtió en una referencia obligada en las reuniones feministas, tal es el caso de la Reunión Internacional de la Mujer, organizada por la ONU, en Nairobi Kenia en 1985, y en el Festival de Mujeres Unidas en Granz, Linz y Dornbirn, Austria, 1992.

FICHA TÉCNICA

Elvira Luz Cruz: pena máxima

(México, 1985, 16 mm, Color, 46 min, Documental)

Dirección: Dana Rotberg y Ana Diez Díaz

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica

Fotografía: Dana Rotberg y Ana Diez Díaz

Sonido: Juan Pablo Villaseñor

Edición: Dana Rotberg y Ana Diez Díaz.

Breve semblanza de Dana Rotberg

Dana Rotberg, nace el 11 de agosto de 1960 en la ciudad de México. Su interés por el cine surge después de haber iniciado estudios en música y filosofía, precisamente a partir de que trabaja un tiempo en la Cineteca Nacional, en el Departamento de Investigación y colaborar en el área de cine científico de la Filmoteca de la UNAM. El cine, dice Dana Rotberg, es lo que más me gustaba, de

todo lo que conocía en ese momento era lo que más me emocionaba, así que decidí tratar de aprender a hacerlo

Entonces en 1984 ingresa al Centro de Capacitación Cinematográfica donde realiza algunos trabajos en 16 mm y asiste a directores como Gustavo Montiel en el rodaje de **A Renato Leduc** (1984). Debido al éxito de su documental, Felipe Cazals la llama a colaborar en la película **Los motivos de Luz** (1985) como segunda asistente de dirección, donde se encarga de ensayar con los actores, establecer tonos, ritmo de diálogo e intenciones conforme a lo establecido en el guión, durante un mes antes del inicio del rodaje

Esta película marcó el inicio de la colaboración de Dana Rotberg en algunos otros filmes del director como **El tres de copas**, **Las inocentes**, **La furia de un Dios** y en la serie televisiva estatal "Cuentos de madrugada"

Pasaron cinco años de aprendizaje antes de que pudiera integrarse formalmente a la industria cinematográfica con un trabajo bajo su dirección. **Intimidad** (1989) es su ópera prima que parte de la pieza teatral homónima de Hugo Hiriart

El proyecto nace del deseo del productor León Constantiner de llevar a la pantalla la obra de teatro. Es lo que podemos llamar una película por encargo donde la mayor parte del equipo incursionaba por primera vez en el rodaje de un filme, desde la directora, el guionista (Leonardo García Tsao), el fotógrafo (Carlos Marcovich), y hasta el mismo productor

Intimidad significó para Dana la oportunidad de filmar y de adquirir oficio cinematográfico. A pesar de haber estado enlatada durante algunos meses por decisión del propio productor, la película realizó un buen papel en su recorrido por varios festivales internacionales, obteniendo en algunos el reconocimiento de la crítica como el premio de mejor película otorgado por la Asociación de Cineclubes dentro de la semana Internacional de Cine de Valladolid, España en 1990

Si ya de por sí es difícil filmar en México, para una mujer lo es más, no obstante fue corto el tiempo que transcurrió entre su último proyecto y el rodaje de su segunda película. **Angel de fuego** (1991) es una película con un carácter más personal, donde está reflejado el ser, el sentir y el pensar de Dana Rotberg, de su visión del mundo en esos momentos

Dana Rotberg tiene una formación judía y creció con una referencia narrativa basada en el Viejo Testamento. Todo ese cúmulo de imaginaria, símbolos y personajes que habitan en su mente desde niña, imbuidos por toda la religiosidad mexicana generó ese mundillo en **Angel de fuego** donde resalta precisamente una de las máximas premisas inscritas en la Biblia: el sacrificio de los inocentes. Según Dana, "quería hacer una elaboración en términos de fábula de ese principio".

De alguna manera **Angel de fuego** nos confirma la evidente preocupación de Dana Rotberg por llevar a la pantalla temas con una fuerte crítica a la realidad contemporánea a través de un circo miserable, paisajes desoladores, ciudades envueltas en el caos, basura y contaminación

La directora se mantuvo alejada de la producción cinematográfica durante algunos años. Es hasta el año 2000 que logra concretar su más reciente proyecto filmico. Se trata de la película **Otilia Rauda**, basada en la novela homónima del fallecido escritor veracruzano Sergio Galindo y con la producción de Alfredo Ripstein y Alameda Films

4.5.2 La obra teatral: *La fiera del Ajusco* de Victor Hugo Rascón Banda

La fiera del Ajusco, obra escrita por Victor Hugo Rascón Banda también nació a raíz del caso de Elvira Luz Cruz. Este hecho conmocionó e indignó al escritor a tal grado que lo motivó a escribir, después de un proceso de reflexión, un corrido narrativo llamado en un principio *La razón de Elvira*

Victor Hugo Rascón Banda se ha caracterizado por ser un dramaturgo que se nutre de historias reales, que se apresura a escribir sobre lo que tiene enfrente lo inmediato, lo cercano. Siempre ha dicho que su teatro es un eco de la realidad, siendo sus primeros trabajos un reflejo del entorno personal y geográfico cercano. De acuerdo con Fernando de Ita, este autor, además de la realidad recurre a la violencia, elemento que distingue su obra y que es de dos tipos "externa e interna [que] sirve para mantener el orden establecido y para hacer estallar la calma cotidiana. De ahí que el teatro de Victor Hugo esté sembrado de cadáveres, a unos los mató el hambre y la policía, a otros la crispación nerviosa, el desaliento vital."⁹⁷

El dramaturgo considera que solamente a través de enfrentar, analizar y reflexionar sobre la violencia se puede crear una conciencia y vislumbrar una solución. Pero no sólo la violencia está presente en su obra, también encontramos de manera reiterativa los finales trágicos y pesimistas, los antihéroes, esto es aquellos personajes marcados inexorablemente por la fatalidad, y principalmente a las mujeres como protagonistas de la acción, dentro de una temática siempre realista. Todos estos elementos son distintivos de su trabajo y notablemente visibles en *La fiera del Ajusco*.

El caso de Elvira Luz Cruz resultó doblemente atractivo para el dramaturgo no sólo desde la perspectiva como escritor, sino en su calidad de abogado, factor determinante para la elección del tema y para el tratamiento del mismo. Primero escribe un corrido dramático donde expresa su asombro ante el múltiple homicidio y lo hace enfocándose en la personalidad de Elvira, una mujer pobre como tantas

⁹⁷ Victor Hugo Rascón Banda, *Teatro del delito*, p. 6.

que a diario vemos en las calles, dando una explicación de su proceder y de cómo la justicia ha sido implacable con ella. En este primer tratamiento del tema va hilando la historia entre coplas que entona un cantor para presentar los hechos y las escenas.

Las peculiaridades del hecho verídico y de la trayectoria del autor, cuyas obras están contempladas dentro del llamado teatro testimonial, hicieron que el primer ejercicio terminado en diciembre de 1983 con el nombre de *La razón de Elvira* sufriera transformaciones en la medida que el proceso penal evolucionaba hasta que finalmente se llegó a un último y definitivo tratamiento de la obra que hoy conocemos con el título de *La fiera del Ajusco* y que se estrenó el 6 de septiembre de 1985.

Los cambios se dieron no sólo en el título de la obra, lo mismo sucedió con el nombre de la protagonista, que pasó de ser Elvira a Rosario Valle. Esto nos habla un poco de las presiones externas e internas por las que quizá atravesó el dramaturgo para aterrizar de una manera más o menos coherente en un caso judicial por demás difícil y complicado. Su intención —así lo declaró en algún momento— era que la obra traspasara la narración meramente anecdótica para conferirle un carácter más universal.

Así pues, escudriña en la personalidad de Elvira-Rosario un tanto para mostrar las causas por las que asesina a sus hijos. Pero al mismo tiempo toma partido por la madre, por la mujer sumida en la pobreza y rodeada de la indiferencia de la gente. La describe como una joven provinciana, inocente, parlanchina y risueña, llena de esperanzas, que al llegar a la ciudad se transforma en una persona avejentada, flaca, víctima del hambre y del abuso de los hombres, no obstante Elvira - Rosario es una mujer con deseos de amor, de un hombre.

Para Rascón Banda, Elvira-Rosario simboliza una *Medea* contemporánea, "una mujer que tras darle todo, es despojada y expulsada; su reacción de autodefensa no es por celos sino por carecer de alternativa, ni para ella ni para sus hijos. Mi personaje es una mujer despojada, asediada, rechazada, a la que se le cierran las puertas —esto lo pido en las acotaciones escenográficas— hasta que solo le queda el derecho a morir y a dar la muerte para evitar que los hijos sigan padeciendo"⁸³

En cuanto a la resolución jurídica del caso dentro de la puesta en escena, se percibe el punto de vista de Rascón Banda como abogado, pues consideró que el mejor argumento para la defensa de Elvira Luz Cruz era declararla con locura momentánea como elemento excluyente de responsabilidad, para que, una vez que recibiera un tratamiento psiquiátrico saliera rápidamente de la cárcel.

⁸³ José Ramón Enríquez, "Elvira Luz Cruz: más que una Medea..." en *Proceso*, No. 475 (9-diciembre-1985), p. 61.

La versión final de la obra se estrenó hasta 1985 en el Teatro Santa Catarina, misma que sirvió para clausurar el Festival de Teatro Latinoamericano en la ciudad de México. La dirección corrió a cargo de Marta Luna, quien le imprimió su propia versión y le dio una nueva estructura. En primer lugar, eliminó al cantor popular y repartió los corridos entre todos los personajes, condujo a Rosario Valle —la protagonista— a diversas confrontaciones en momentos culminantes de su vida.

Muchas veces el trabajo del escritor se ve enriquecido con la visión del (a) director (a). De acuerdo con Víctor Hugo Rascón "lo ideal en el teatro es que el director encuentre, revele, recree lo que subyace en los textos que uno escribe. Lo más importante de un texto no estriba en que se le presente tal y como está escrito, porque sería echar a andar una propuesta estética elaborada sobre el escritorio, que a lo mejor en el foro no resulta" ⁽⁸⁾

Además de *La fiera del Ajusco*, Marta Luna ha dirigido otras obras de Rascón Banda entre las que destacan *Los ilegales*, primera obra profesional del dramaturgo, *El baile de los montañeses* y *Voces en el umbral*, todas ellas con una evidente referencia a la problemática social

Breve semblanza de Víctor Hugo Rascón Banda

Víctor Hugo Rascón Banda nació el 6 de agosto de 1948 y es originario de Uruáchic, Chihuahua. En aquel estado se graduó como maestro normalista y se especializó en Lengua y Literatura Española. Realizó estudios de derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México, hasta el doctorado, especializándose en derecho constitucional y administrativo.

Se ha desempeñado como profesor de educación primaria, secundaria y preparatoria en escuelas de Chihuahua y el Distrito Federal. Ha impartido cátedra en la UNAM en materias de derecho, actividad que ha combinado con su desempeño en la administración pública.

Incursiona en el mundo del teatro a través de seminarios y estudios de dirección teatral con Héctor Azar, de creación dramática con Vicente Leñero en el Centro de Arte Dramático de Coyoacán y participando en el taller de dramaturgia de Hugo Argüelles.

Cuenta con una amplia producción dramática y numerosos títulos que han sido puestos en escena con éxito entre el público y la crítica tales como *Voces en el umbral*, *Tina Modotti*, *Armas blancas* y *Máscara contra cabellera*. Asimismo ha incursionado en el cine como guionista de varias películas entre ellas *Días difíciles*

⁸⁾ Víctor Hugo Rascón Banda, *op. cit.*, p. 21.

(1987, Alejandro Pelayo), *Morir en el golfo* (1989, Alejandro Pelayo), *Jóvenes delincuentes* (1989, Mario Hernández) y *Playa azul* (1991, Alfredo Joskowicz)

A lo largo de su trayectoria ha recibido innumerables reconocimientos entre los que destacan el Primer Premio Nacional de Letras "Ramón López Velarde" por la obra *La maestra Teresa* en 1979 y el Primer Premio Latinoamericano "Nuestra América" por la obra *Tina Modotti* en 1981

4.5.3 El mismo caso en la literatura

La noticia de los cuatro niños asesinados por su madre trascendió al ámbito literario. Cristina Pacheco, escritora y periodista interesada en abordar historias de mujeres, especialmente de aquellas con bajos recursos, recrea de manera velada el incidente de Elvira Luz Cruz en el cuento *Guadalupe Angeles* que incluye en su libro *Para vivir aquí*, editado en 1983

Cristina Pacheco es una espléndida recolectora de historias y se vale de la observación, de la conversación, de las noticias, de imágenes reales de la vida cotidiana de la ciudad de México para transformarlas en crónicas, en relatos, donde un sinnúmero de héroes anónimos adquieren vida propia, permanencia, identidad. Evidentemente, Elvira Luz Cruz y su tragedia no escaparon de su labor narrativa.

Desde el primer párrafo la escritora nos pone en antecedente que la crónica hace referencia a uno de esos casos de los que aparecen en la nota roja, "esa comedia humana de nuestra sociedad en que las consecuencias de la injusticia y la explotación se transforman en historias de horror para divertir a quienes están a salvo, aunque no hay nadie que pueda pasar de espectador a protagonista "

En este juego de reflejos Cristina Pacheco retoma de la realidad la condición humilde de Elvira, a quien le ha puesto Guadalupe, que ha emigrado de la provincia a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida, que tiene cuatro hijos, y que tiene que trabajar como sirvienta para poder mantenerlos

Rescata de la realidad la desesperada situación en que se encontraba Elvira por no tener dinero ni que darles de comer a sus hijos que clamaban alimentos. En su crónica nos deja ver que son éstas circunstancias las que la llevaron a tomar la decisión de matarlos y de matarse ella también. Elvira – Guadalupe sobrevive en su intento por quitarse la vida, pero es encarcelada por haber dado muerte a los pequeños.

¿Quién es culpable de lo sucedido? Se pregunta. Los culpables somos todos, es la indiferencia, el hambre, la pobreza. Éste es el punto de vista de la escritora, dirigido a condenar un sistema que explota, que constriñe, que lleva al

límite de la razón a seres humanos incapaces de tener lo mínimo necesario para vivir.

A continuación reproducimos íntegramente el cuento de Cristina Pacheco, donde el nombre de Elvira Luz Cruz es sustituido por el de Guadalupe Angeles.

GUADALUPE ÁNGELES

No leo la "nota roja". Bastante aterradoras son las demás noticias como para buscar expresamente esa comedia humana de nuestra sociedad en que las consecuencias de la injusticia y la explotación se transforman en historias de horror para divertir a quienes están a salvo, aunque no hay nadie que pueda pasar de espectador a protagonista.

Una amiga me invitó a leer en las páginas policiales un encabezado de aquellos que resumen en pocas palabras toda una novela picaresca: "cinco reos italianos se hicieron pasar por mujeres que buscaban marido, para estafar". Entonces vi la otra noticia: bajaron la pena de 25 años a 4, a una mujer que quiso morir con sus hijos.

En marzo de 1976, entre los miles de inmigrantes internos que a diario llegan a la capital, Guadalupe Angeles vino a buscar empleo con sus cuatro hijos. Juan Cervantes, su esposo, quedó imposibilitado para mantener a su familia a causa de la tuberculosis contraída en las minas de Real del Monte. Para él no hubo jubilación ni indemnización. Después de aprovechar toda su fuerza lo arrojaron literalmente a la basura.

Guadalupe Angeles buscó trabajo. No pudo encontrarlo: nadie quiere aceptar a una sirvienta con cuatro hijos. Se le acabó hasta el último centavo. El hambre de los niños se convirtió en alarido. Llegaron a un edificio de la colonia Granjas, subieron a una azotea para tomar agua de los tinacos. Como el agua no calmó el hambre de los niños que siguieron llorando, Guadalupe resolvió que lo mejor era matarlos y matarse. Tomó en brazos a los cuatro y se arrojó de la azotea. Dos murieron. Ella y los otros dos resultaron -dice el informe con ejemplar inhumanidad- "sólo físicamente lesionados".

El sol, la indiferencia.

Cinco cuerpos yacen sobre el asfalto. La gente los contempla. Dicen: "Yo los vi caer. Nunca me imaginé. Hay que tapparlos. Aquellos dos respiran. Llamen a las cruces. Si ella lo quería, muy su gusto, pero ¿con qué derecho mata a sus criaturas? Si sale viva deberían fusilarla".

Calor, luz, indiferencia. ¿Quién vio lo que pasó? Yo no vi nada. Gente bárbara. Son como animales. ¿A quién podemos avisarle, señora? No le digan a Juan, le haría daño, está muy malo. Amenazas, preguntas, confusión, luto, cárcel. Dos angelitos ya no tenían hambre. ¿A dónde mandamos a los otros dos? Tuvo suerte señora ¿Usted cree? Estamos vivos pero ¿para qué?

Vergüenza y castigo

La sexta sala del Tribunal Superior de Justicia modificó la sentencia de 25 años de prisión dictada contra Guadalupe Angeles porque "se tomó en cuenta que no se valoró adecuadamente la personalidad de la acusada, su escasa instrucción, su poca capacidad para enfrentarse a la vida y a la acción negativa causada por un estado de ánimo depresivo".

Yo no puedo hacer nada y soy culpable, como todos, de la tragedia de Guadalupe Angeles. Sólo formulo una pregunta: ¿cómo es posible que en vez de ayudar a esta mujer se le castigue? ¿Cómo es posible que la encarcelemos en lugar de pedirle perdón por lo que le hemos hecho a ella y a su familia? Alguien, usted tal vez, podrá dar respuesta.

Breve semblanza de Cristina Pacheco

Cristina Pacheco, cuyo verdadero nombre es Cristina Romo Hernández nació en 1941 en Guanajuato. Estudió la carrera de Letras Españolas en la UNAM y hasta la fecha se desempeña como escritora, periodista y conductora de televisión.

Se inicia en el ámbito periodístico desde 1960. A lo largo de su trayectoria ha colaborado en la revista *Siempre!* con una entrevista semanal y en la revista *Sucesos*. También ha escrito para diarios como *Novedades*, *El Sol de México*, *El Día* y actualmente lo hace para *La Jornada*, donde cada domingo aparece su sección "Mar de historias". Asimismo, fue directora de la revista *Familia y La Mujer de Hoy*.

Desde 1980 Cristina Pacheco conduce la serie "Aquí nos tocó vivir", que se transmite por canal Once y tiene la cualidad de ser un programa que reproduce la voz de personas comunes y corrientes, con alguna vivencia por contar. Para esta misma televisora también conduce el programa "Conversando" donde pone en práctica el arte de la entrevista a diversas personalidades del ámbito cultural de México.

Entre sus libros publicados podemos mencionar: *Para vivir aquí*, *Orozco*, *Iconografía personal*, *Sopita de Fideo*, *Testimonios y conversaciones*, *Zona de desastre*, *Cuarto de azotea*, *La última noche del tigre*, y *La luz de México*. Por otro

lado, también ha recibido diversos reconocimientos como el Premio Nacional de Periodismo en el género de la entrevista, el premio de la Asociación Nacional de Periodistas por "Aquí nos tocó vivir" en 1986 y en el año 2000 le otorgaron la Medalla al Mérito Ciudadano por su larga trayectoria periodística en temas de interés humano y social.

4.5.4 El Comité de Apoyo a Elvira

Las irregularidades en el proceso penal y la condición humilde de Elvira propiciaron el surgimiento del Comité de Apoyo a Elvira Luz Cruz, inmediatamente después de que se encarceló a Elvira, el cual estuvo conformado en su mayoría por feministas y algunas mujeres de la colonia Bosques del Pedregal. Todas ellas concentraron sus esfuerzos en torno a una demanda, "justicia para una víctima de la miseria y la desesperación"

Lo personal —decían— es político. Unidas, buscaban "desmitificar la individualización del problema y poner de manifiesto la hipocresía de las 'buenas conciencias' que no se escandalizan cuando los pobres de este país —que son la mayoría— mueren poco a poco en su potencialidad humana pero sí cuando se matan."¹⁰⁰

Sus críticas estaban dirigidas a señalar un sistema social que culpa a la víctima, en este caso a Elvira, por atentar contra los valores establecidos, cuando debería de ser un compromiso social otorgar condiciones de vida dignas para todos.

Asimismo, el Comité de Apoyo se opuso en reiteradas ocasiones al análisis del perfil psicológico de Elvira, el cual sirve para etiquetar a las personas y para encubrir "una moral cruel y deshumanizada, que condena a las mayorías pobres que se comportan según determinaciones de sus condiciones materiales, de las que no es posible sustraerse."¹⁰¹

La labor del Comité respondió a la necesidad de hacer frente a problemas de carácter social, no sólo con la defensa de los derechos humanos —poco difundidos en ese entonces—, sino de otros tantos referentes a la vida cotidiana, de una manera organizada. Cabe señalar que este grupo empezó a generar una conciencia en torno a los derechos de las mujeres frente al hombre y frente a la sociedad en general.

¹⁰⁰ Dulce María Pascual, "Elvira Cruz o la muerte como la liberación de la vida" en *Revista FEM*, No. 2 (abril-mayo 1983), p. 17.

¹⁰¹ Idem.

CONCLUSIONES

El análisis de filmes desde la perspectiva histórica nos brinda los elementos necesarios para entender en toda su dimensión la transposición social por la vía fílmica. El cine, visto de esta manera es un documento histórico que nos da la posibilidad de conocer y de revivir una y otra vez el pasado mediante las imágenes en movimiento, es además, una explicación y una constancia de lo que sucede en la realidad.

Desde esta perspectiva, toda película, cualquiera que sea su género, es histórica por naturaleza, pues es el resultado de la suma de condicionantes sociales, económicos, políticos, cinematográficos y hasta personales. El cine, más que ser una mera reproducción de hechos frente a la cámara, constituye una actividad donde intervienen seres humanos con sus respectivas cargas ideológicas. Tras las imágenes que vemos en pantalla se encuentra la mirada del realizador que imprime una cierta posición, un punto de vista al discurso fílmico tanto en el aspecto técnico como en el temático.

El planteamiento teórico-metodológico establecido por José Enrique Monterde hace que confrontemos al filme con su referente. Esto implica aproximarnos a las condiciones que rodean la filmación y al mismo tiempo acercarnos a los hechos que sirvieron como fuente de inspiración.

El análisis histórico de un filme nos lleva a confirmar que éste es un producto único e irrepetible, resultado de condiciones socioeconómicas y artísticas que se conjugaron en un tiempo y un espacio específico.

Para llegar a esta conclusión partimos de dos líneas generales de análisis: la lectura histórica del filme (esto es, el entorno que rodeó la producción de la película hasta su proyección en pantalla) y la lectura cinematográfica de la historia (es decir, la reelaboración de un suceso del pasado mediante el lenguaje cinematográfico).

Respecto a la lectura histórica de la película **Los motivos de Luz** encontramos que el hecho real que sirvió como referente pertenece a aquello que llamamos microhistoria, donde no intervienen grandes personajes, ni los hechos relatados afectaron el curso de la vida nacional.

El caso de Elvira Luz Cruz acusada de asesinar a sus cuatro hijos constituyó un parteaguas para la reflexión en torno a las condiciones de vida de cientos de mexicanos que viven en condiciones infrahumanas, con apenas lo necesario para sobrevivir. Puso también el dedo en la llaga sobre cuestiones legales, debido a la

pésima defensa para la acusada y a las numerosas irregularidades que se presentaron en el proceso penal, tan evidentes que dio lugar a la desconfianza sobre el ejercicio profesional de la justicia en México

El hecho generó opiniones encontradas en la sociedad. Algunos estaban a favor de un castigo severo y ejemplar para la madre asesina, otros consideraban que los culpables habían sido la suegra y Nicolás, pareja de Elvira, y otros más culpaban al entorno social que no hizo nada para evitar la muerte de los niños. Bajo el cariz de todas estas opiniones salieron a flote cuestionamientos de tipo ético y moral. Esta mujer, si es que en realidad cometió el crimen, no sólo atentó contra el elemental derecho a la vida, sino también contra el núcleo social que es la familia.

Los diferentes trabajos en torno al mismo caso (un documental, una obra de teatro y un cuento, además del filme de Cazals) nos dan cuenta de la relevancia que adquirió en su tiempo, pero sobre todo, nos habla de la preocupación de los intelectuales al ver las consecuencias del fracaso del proyecto económico emprendido por José López Portillo, donde los más afectados fueron los estratos sociales más bajos

La producción de **Los motivos de Luz** se inscribe en un periodo de franca recesión económica, el cual fue determinante para su definición. No había dinero para satisfacer las necesidades más elementales, mucho menos para destinarlo a la realización de películas. La industria cinematográfica estatal redujo notablemente el número de producciones al año. Mientras tanto, los productores privados se dedicaban a fabricar filmes de bajo presupuesto y de alto rendimiento en taquilla, explotando una y otra vez la fórmula del albur mezclado con erotismo barato

Evidentemente el factor económico influyó notablemente en la sencillez visual de la película, donde se advierte la madurez de Felipe Cazals en el oficio. Un director acostumbrado a mostrar hechos sangrientos se vale de recursos técnicos para presentar únicamente lo que antecede o precede a la violencia

A pesar de haber pulido su técnica y del tratamiento que Felipe Cazals y Xavier Robles le dieron al caso, **Los motivos de Luz** no convenció a la crítica cinematográfica que se desilusionó al no ver en la película la reproducción casi exacta de los acontecimientos del 9 de agosto de 1982.

Mucho menos estuvo de acuerdo Elvira Luz Cruz con la recreación que hicieron de su vida, quien demanda por varios millones de pesos al director, a los productores, a los exhibidores y hasta al director de Cinematografía, Fernando Macotela, por difamación. Tal demanda concluyó con un arreglo económico entre la afectada y la productora (Chimalistac) y la distribuidora de la película (Continental de Películas).

Evidentemente, la película alude de manera directa a numerosos detalles del caso verídico, sin embargo, era imposible que la demanda prosperara en primer lugar porque alentaba contra la libertad de expresión y en segundo, porque se trata de una ficción histórica, esto es, de la representación de los hechos reales a partir de la libre interpretación del director y del guionista. Todo este problema puso en la mesa de discusión dos asignaturas por resolver en el terreno cinematográfico, la libertad de expresión y el derecho a la privacidad cuando se trata de llevar a la pantalla acontecimientos verídicos.

Por lo que respecta a la lectura cinematográfica de la historia cabe señalar que estamos frente a una adaptación libre a partir de la selección y análisis del caso real. Cazals lo recrea, pero desde una perspectiva más personal se aventura a ir más allá especulando sobre lo que pudo ser, hurgando en las causas que motivaron los acontecimientos.

La atmósfera de confusión e irregularidades que invadió el desarrollo del proceso judicial de Elvira Luz Cruz se traslada también a la película **Los motivos de Luz** de Felipe Cazals, que se advierte en un discurso filmico contradictorio. Para el director Elvira no es culpable, pero tampoco inocente, simplemente víctima de las circunstancias sociales.

Es por eso que el filme llega a confundir y a poner en duda la culpabilidad o inocencia de Elvira. Cazals se empeñó en mostrar a una mujer que padece una enfermedad mental como atenuante de la culpabilidad. Y para ello reconstruye un personaje que tiene alucinaciones místico-religiosas, lagunas mentales y desmayos donde al despertar ya no recuerda nada. Pero también la presenta como una madre desamorosa, despegada de sus hijos y como una mujer sexualmente voraz y celosa, donde lo único que le importa es tener a Nicolás-Sebastián en su cama.

Las reiteradas entrevistas entre la doctora Rebollar y Luz sirven de vehículo para desentrañar el perfil psicológico de la homicida. A fin de cuentas los parámetros para evaluarla se ven rebasados ante la realidad de una mujer sometida al abuso, al vasallaje y a la explotación. Por lo tanto, ni moraleja ni solución del caso, únicamente vemos que la anécdota solo sirvió para dar pie a una sesión de psicoanálisis.

Finalmente, podemos anotar el hecho de que dentro de la filmografía nacional existen muy pocos ejemplos que retomaran casos periodísticos. Esto lo atribuimos a la tradición del cine mexicano en producir películas de franca evasión y divertimento.

Las pocas películas que tienen un referente periodístico parten casi siempre de la nota roja, por lo tanto, aluden a hechos violentos y marginales, al lado oscuro de la sociedad, donde siempre está presente un cuestionamiento de carácter

ético* y moral*, además de que siempre nos llevan a la reflexión, pues nos hablan de lo que ocurre en la realidad.

A la escasez de ejemplos de este tipo de películas se suma la escasez de métodos para abordarlos. Este es un terreno árido en el que muy pocos investigadores han puesto sus ojos. La inquietud por desentrañar el significado de una película basada en un caso periodístico nos ha llevado por un proceso de búsqueda, más que el desarrollo de una teoría bien estructurada para el análisis del cine por comprobar. Sirva pues este trabajo como referencia de futuras aproximaciones en este terreno.

* **Ética:** parte de la filosofía que intenta fundamentar la moralidad de los actos humanos. **Conjunto de normas morales que regulan las conductas humanas.** **Moral:** relativo a las normas de conducta sobre el bien y el mal. Conforme a las buenas costumbres. **Doctrina de la conducta humana respecto la bondad o la maldad.**

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTIN, José. *Tragicomedia Mexicana*. Tomo 2, Ed Planeta, México, 1992 293 pp.
- AYALA ANGUIANO, Armando. *J.L.P. secretos de un sexenio*, Grijalbo, México, 1984. 151 pp.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La condición del cine mexicano*. Ed. Posada, México, 1986. 660 pp.
- BASAÑEZ, Miguel. *El pulso de los sexenios*. 3ra Ed. Siglo XXI, México, 1996. 441 pp.
- CÁRDENAS, Enrique. *La política económica en México, 1950-1994*. fondo de Cultura Económica, México, 1996 236 pp
- DÁVALOS, Federico. *Albores del cine mexicano*. Clio, México, 1996 81 pp
- DE LOS REYES, Aurelio. *Los orígenes del cine en México*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984. 248 pp.
- DE ORELLANA, Margarita. *Imágenes del pasado*. Premia Editora, México, 1983. 100 pp.
- DEL RIO REYNAGA, Julio. *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*, Diana, México, 1991 234 pp
- *Diccionario de las Ciencias Sociales*, Tomo 2, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1976.
- *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Tomo 5, Ed Aguilar, España, 1974.
- FERRO, Marc. *Cine e historia*, Ed Gustavo Gili, España, 1980 175 pp
- GARAVITO ELÍAS, Rosa Albina y BOLÍVAR ESPINOZA Augusto. Coord *México en la década de los ochenta. La modernización en cifras*, UAM Azcapotzalco, Dirección de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 1987. 455 pp.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo. *El cine biográfico mexicano*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1978
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano*. Conaculta-Imcine, México, 1998. 466 pp.
- GARCÍA TSAO, Leonardo. *Felipe Cazals habla de su cine*. Testimonios del cine mexicano /3, Universidad de Guadalajara, México. 1994 300 pp
- GARCÍA, Gustavo y CORIA, José Felipe. *Nuevo cine mexicano*. Clio, México. 1997. 85 pp
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo y AGUILAR CAMIN, Héctor. Coord *México ante la crisis*. 2da. edición, Siglo XXI, México, 1986, 425 pp
- GONZÁLEZ REYNA, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*, 2da. ed., Trillas, México, 1980. 181 pp
- GUBERN, Román. *Historia del cine*, Vol 1, Ediciones Danae, España. 479 pp.
- HUESO, Angel Luis. *El cine y la historia del siglo XX*. Universidad de Santiago de Compostela, España, 1983. 162 pp.

- IBÁÑEZ BRAMBILIA, Berenice Manual para la elaboración de Tesis, Trillas, México, 1986. 143 pp
- JARVIE, J.I. *El cine como crítica social*. Ediciones Prisma, México, 1979. 257 pp.
- KAUFMAN, Robert R "Las políticas de ajustes económicos en Argentina, Brasil y México" en *Interpretaciones sobre el sistema político mexicano*, Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional, México, 1990. 159 pp
- MIRÓN, Rosa María y PÉREZ, Germán *López Portillo Auge y crisis de un sexenio*, Ed Plaza y Valdés, México, 1988. 196 pp
- MONTERDE, José Enrique *Cine, historia y enseñanza*. Ed Laia, España, 1986. 291 pp.
- PACHECO, Cristina *Para vivir aquí*, Col Autores Mexicanos, Grijalbo, México, 1983. 168 pp
- PECORI, Franco *Cine, forma y método*, Gustavo Gili, Barcelona 1974.
- RASCÓN BANDA, Victor Hugo *Teatro del delito*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1985. 256 pp
- REYES NEVARES, Beatriz *Trece directores del cine mexicano*, SEP Setentas No 154, México, 1974
- ROJAS SORIANO, Raúl *Guía para realizar investigaciones sociales*, Plaza y Valdés, México, 1994. 286 pp
- ROMAGUERA, Joaquim, et al., *La historia y el cine*, 2da Ed., Fontamara, España, 1983. 248 pp
- ROMAGUERA, Joaquim *El cine en la escuela Elementos para una didáctica*, Col Medios de Comunicación para la enseñanza, Ed Gustavo Gili
- SEMO, Enrique, coordinador. *México, un pueblo en la historia*, Alianza Editorial, México, 1997. 188 pp
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine La apertura para la historia del mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. 260 pp.
- TUDOR, Andrew. *Cine y comunicación social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Varios, *Hojas de cine*, Vol II, SEP, México, 1988. 291 pp
- VEGA, Patricia. *A gritos y sombrerazos*, Col. Periodismo Cultural, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996. 264 pp.
- ZAID, Gabriel. *La economía presidencial*, Ed. Vuelta, México, 1987.

- Y "Confiesa la madre homicida: los maté porque no tenía qué darles de comer" en *Novedades*, (11 de agosto de 1982), sección policiaca, p 2.
- Y "Del retiro al retorno" en *Reforma*, (31 de marzo del 2000), p 2 E
- Y "El próximo día 2 la cinta mexicana **Los motivos de Luz** inaugurará el festival de Cine Latinoamericano en la Habana", en *Excelsior*, (27 de noviembre de 1985), p. 8C.
- Y "Encarcelada en el reclusorio sur la filicida" en *El Sol de México*, ed de medio día, (11 de agosto de 1982), p. 3
- Y "Formal prisión a la mujer que asesinó a sus hijos, podrían condenarla a 40 años de cárcel" en *El Universal*, (13 de agosto de 1982), aviso oportuno, p 8 B.
- Y "La mujer que estranguló a sus cuatro hijos declara que lo hizo por desesperación, al no tener dinero para darles de comer" en *El Universal*, (11 de agosto de 1982), aviso oportuno, p 8 B
- Y "Miseria, causa del filicidio múltiple" en *El Diario de México Vespertino*, (10 de agosto de 1982), sección general, p. 10
- Y "No está loca la mujer que mató a sus hijos, según lo señalan los exámenes psiquiátricos" en *El Universal*, (14 de agosto de 1982), sección A, p 14 A
- Y "Tratamiento psiquiátrico a Elvira Cruz. Demandan se acelere el proceso a una filicida" en *Uno más Uno*, (18 de enero de 1983), general p 22
- Y ACOSTA, Carlos, "A un lado las críticas, el gobierno opta por el señuelo del GATT" en *Proceso*, no. 474, 2 de Diciembre de 1985, pp 20-21
- Y ACOSTA, Carlos, "Con su política, el gobierno logró lo que quería evitar el país se le desmorona" en *Proceso*, no. 544, 6 de abril de 1987, pp 24-26
- Y ACOSTA, Carlos, "Deuda externa y FMI destruyeron los sueños de reordenación" en *Proceso*, no. 456, 29 de julio de 1985, pp 6-11.
- Y ACOSTA, Carlos, "Se utiliza la caída del petróleo para encubrir el fracaso de la política económica" en *Proceso*, no. 514, 8 de septiembre de 1986, pp. 24-26.
- Y AFP, "En el séptimo Festival de Cine Latinoamericano, Gustó en la Habana la película mexicana **Los motivos de Luz**", en *Excelsior*, (4 de diciembre de 1985), p. 4B, espectáculos.
- Y ALMENDRA, Manuel. "**Los motivos de Luz** se filmó sin mi consentimiento" en *El sol de México*, (5 de septiembre de 1990).
- Y ASCOITIA, Víctor Manuel. "Ningún juez quiere llevar el caso de la mujer que mató a sus cuatro hijos" en *El Heraldo*, (12 de agosto de 1982), p. 17 A
- Y AYALA BLANCO, Jorge. "No por celos, ni por desesperación ni por hambre" en *Siempre*, suplemento La cultura en México, No. 1696, 25 de diciembre de 1985, p. 53.
- Y BARRIGA CHÁVEZ, Ezequiel. "XVIII muestra de Cine. **Los motivos de Luz**", en *Excelsior*, (1 de diciembre de 1985), p. 3 F, espectáculos.

- BARTRA, Roger. "El reto de la izquierda" en *Nexos*, Núm. 59, noviembre de 1982, pp. 15 – 20.
- BLANCO, José. "La expropiación obligada" en *Nexos*, Núm. 59, noviembre de 1982, pp. 49 – 52.
- CARRO, Nelson. "Cine mexicano de los ochenta ante el cadáver de un difunto" en *Dicine*, No. 33, marzo de 1990, pp. 2-5.
- CARRO, Nelson. "Intimidad" en *Tiempo libre*, No. 641, 20 al 26 de agosto de 1982, p. 9.
- CASTILLO, Heberto, "Hacia el precipicio" en *Proceso*, No. 436, 11 de marzo de 1985, pp. 38-39.
- CAZALS, Felipe. "El apando, otra vuelta" en *La Jornada*, (16 de marzo de 1999), secc. Cultura.
- CODA, Martha. "Dana Rotberg. **Elvira Luz cruz: pena máxima**, historia que se repite a diario" en *Uno más uno*, (29 de junio de 1985) p. 19.
- Colectivo Alejandro Galindo. "El cine mexicano y sus crisis Primera parte" en *Dicine*, No. 19, mayo-junio de 1987, pp. 12-13.
- Colectivo Alejandro Galindo. "El cine mexicano y sus crisis Segunda parte" en *Dicine*, No. 20, julio-agosto de 1987, pp. 12-15.
- Colectivo Alejandro Galindo. "El cine mexicano y sus crisis Tercera parte" en *Dicine*, No. 21, septiembre-octubre de 1987, pp. 16-18.
- CORRO, Salvador y CORREA, Guillermo. "Con cada aumento, los salarios quedan más debajo de los precios" en *Proceso*, no. 518, 6 de octubre de 1986, pp. 12-15.
- CORTÉS, Julio. "**Canoa** la primera 'edición especial' mexicana" en *La Crónica*, (28 de septiembre de 1998), pp. 10-11.
- DÁVALOS, Patricia. "A 22 años de su estreno, **Canoa**, de Felipe Cazals, se presenta completamente restaurada y remasterizada" en *La Crónica*, (18 de septiembre de 1998), pp. 15 B.
- DE ITA, Fernando. "Elvira Luz Cruz. El teatro es cruel, pero la vida le gana", en *La cultura en México*, No. 1232, 26 de septiembre de 1985, pp. 52-53.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. "Los motivos de Cazals" en *El Universal y la cultura*, suplemento, (4 de diciembre de 1985), p. 1.
- DE LUNA, Andrés. "La muestra hoy. Los motivos de Luz" en *Uno más Uno*, (30 de noviembre de 1985), p. 3.
- ENRÍQUEZ, José Ramón. "Elvira Luz Cruz. más que una medea, una mujer que se moría de hambre" en *Proceso*, No. 475, 9 de diciembre de 1985, pp. 60-61.
- FAJARDO LÓPEZ, Julián. "Los maté porque lloraban de hambre", en *La Prensa*, (11 de agosto de 1982) pp. 26 y 38.
- FELICIANO, Enrique. "Ganaron la demanda a **Los motivos de Luz**" en *Esto*, (11 de enero de 1992).
- GALARZA, Gerardo. "Si al GATT: debates al gusto del presidente en turno" en *Proceso*, no. 474, 2 de Diciembre de 1985, pp. 20-25.
- GALEANA, Javier. "Madre filicida quiere morir" en *El Sol de México*, (11 de agosto de 1982), sección policía, p. 10 B.

- GARCÍA ASCOT, Jomi. "Los motivos de Luz" en *Dicine*, No 15, noviembre de 1985, p. 6.
- GARCÍA RIERA, Emilio y GARCÍA TSAO, Leonardo "La búsqueda de la sencillez. Entrevista a Felipe Cazals", en *Dicine*, No 15, noviembre de 1985. Pp. 3-5.
- GARCÍA, Gustavo. "Con alevosía y ventaja" en *Uno más Uno*, (9 de febrero de 1986), p. 22, sección butaca
- GARCÍA, Gustavo. "Churubusco blues" en *Uno más Uno*, (16 de abril de 1988), suplemento, p. 13.
- GARCÍA, Gustavo. "El sacrificio de Isaac" en *Uno más Uno*, (15 de febrero de 1986), suplemento, p. 13.
- GONZÁLEZ, Eduardo, "El GATT, camino para asegurar inversión externa y créditos adicionales" en *Proceso*, no 474, 2 de Diciembre de 1985, pp 22-23.
- GONZÁLEZ, Eduardo, "GATT, el lado oscuro de la luna" en *Proceso* no 460, 26 de agosto de 1985, pp 36-37
- GONZÁLEZ, Eduardo, "Las medidas del gobierno no tienden a superar la crisis, sino a evitar la catástrofe" en *Proceso*, no 456, 29 de julio de 1985, pp 8-9.
- GONZÁLEZ, Eduardo, "Triunfa la inflación" en *Proceso*, No 436, 11 de marzo de 1985, pp 34-38
- HERNÁNDEZ AGRERO, José "Hasta cuarenta años pueden sentenciar a la filicida" en *El Diario de México*, (12 de agosto de 1982), segunda sección, p. 2
- HERRERA CRUZ, Ignacio "La muestra de cine **Los motivos de Luz**" en *La Jornada*, (30 de noviembre de 1985), p. 22, cultura
- LANDA, Antonio, "Canoa" en *Otro cine*, Año 1, No 4 pp 14-16
- LÓPEZ ARANDA, Susana "Dana Rotberg entre la realidad y la imaginación" en *Dicine*, No. 46, julio de 1992 Pp 8-9.
- LÓPEZ, Jesús Miguel "La devaluación perpetua" en *Nexos*, Núm 52, abril de 1982, pp. 15 - 18.
- LLUVIANO DELGADO, Rafael "Urge renovar la ley del séptimo arte: Isaac" en *Excelsior*, (29 de noviembre de 1985), sección cultural, p. 4
- MAZA, Enrique. "El Fondo Monetario recomendó reducir gastos y controlar salarios" en *Proceso*, Núm 301, 9 de agosto de 1982, pp 6-8
- MEDINA DE LA SERNA, Rafael "1987 Poco público menos cine" en *Dicine*, No. 24, marzo-abril de 1988 pp 6-9.
- MENDOZA MOCIÑO, Arturo "El fin de Su Alteza Serenísima, según Cazals" en *Revista Milenio*, 20 de marzo del 2000 p. 57.
- MENDOZA, Rodrigo "Consignan a la filicida. Estaba arrepentida la que mató a sus cuatro hijos" en *El Diario de México*, (11 de agosto de 1982), segunda sección, p. 1.
- MEYER, Lorenzo. "El presidencialismo. Del populismo al neoliberalismo" en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 2, abril-junio de 1993, pp 57 - 81
- MONTIEL PAGÉS, Gustavo "La estética de la crueldad" en *Cine*, Vol. 2, Marzo 1978, pp. 21-33
- MONTIEL PAGÉS, Gustavo. "Vicios privados virtudes cinematográficas" en *Cine*, Vol. 1, Febrero 1978, pp. 17-23.

- OLIVARES ALCALA, Edmundo "Estranguló una mujer a sus 4 hijos. Venganza porque su esposo tenía una hija con otra mujer" en *La Prensa*. (10 de agosto de 1982), p. 23
- ORTEGA PIZARRO, Fernando. "El afán de exportar hace olvidar la salida de divisas al importar" en *Proceso*, no. 442, 22 de abril de 1985, pp. 12-17
- PASCUAL, Dulce María. "Elvira Cruz o la muerte como la liberación de la vida" en *Revista Fem*, No. 2, abril-mayo de 1983, p. 17
- PAYÁN, Juan Manuel "Leñero y Rascón Ficciones documentales", en *Siempre*, suplemento La cultura en México, No. 1699, 15 de enero de 1986, p. 51.
- PAYÁN, Víctor. " Aunque me condene, a mis hijos no los dejo en este infierno" en *Excelsior*, (11 de agosto de 1982), p. 30 A
- PEGUERO, Raquel "La película *Canoa* es moneda consolidada y punto de referencia generacional, expresa Felipe Cazals" en *La Jornada*, (15 de septiembre de 1998)
- PEGUERO, Raquel. "Pizarrazo oficial para rodar *Su Alteza Serenísima*" en *La Jornada*, (22 de marzo del 2000), secc. Espectáculos
- PEGUERO, Raquel "Prospereó la acción de Elvira Luz Cruz contra la cinta *Los motivos de Luz*" en *La Jornada*, (13 de enero de 1992)
- PÉREZ TURRENT, Tomás "Angel de fuego y otros asuntos" en *Dicine*, No. 46, Julio de 1992, pp. 5-7
- PÉREZ TURRENT, Tomás "Cine mexicano. A un paso del año 2000" en *Pantalla*, No. 6, nov-dic-ene de 1986-87 pp. 26-28
- PÉREZ TURRENT, Tomás "La muestra de cine **Los motivos de Luz**. Una película violenta sobre la violencia" en *El Universal*, (2 de diciembre de 1985), p. 1.
- PIEMONTE, Nadia "Si el cine privado cuenta con espectadores algún valor tendrá: Enrique Soto Izquierdo" en *Uno más Uno*, (21 de marzo de 1986), p. 23.
- PIEMONTE, Nadia. "La industria del cine no está en una situación desastrosa Soto Izquierdo" en *Uno más Uno*, (20 de febrero de 1986), p. 23
- PIEMONTE, Nadia "La venta de golosinas en las salas sostiene el aparato burocrático del cine mexicano" en *Uno más Uno*, (20 de marzo de 1986), p. 23
- PIEMONTE, Nadia. "Pel-Mex, objeto de estudio para determinar si conviene a la industria su liquidación" en *Uno más Uno*, (19 de marzo de 1986), p. 23.
- QUIJANO, José Manuel "La banca que fue" en *Nexos*, Núm. 59, noviembre de 1982, pp. 21 – 26.
- RAMÍREZ, Carlos y ZUÑIGA, Juan Antonio. "Control de cambios a medias y subsidiados puerta a la especulación" en *Proceso*, Núm. 301, 9 de agosto de 1982, pp. 8-11.
- RAMÍREZ, Carlos. "La nacionalización de la banca, respuesta a la demanda popular" en *Proceso*, Núm. 305, 6 de septiembre de 1982, pp. 6-14.
- RAMÍREZ, Carlos. "Sacrificadas, las mayorías son mártires de una economía en crisis" en *Proceso*, Núm. 301, 9 de agosto de 1982, pp. 12-17.
- RIVERA, Héctor. "El anhelo de independencia del Instituto del cine.

- nuevamente sometido al interés burocrático" en *Proceso*, No 334, 28 de marzo de 1983 pp. 58-59.
- RIVERA, Héctor. "Irrevocable renuncia" en *Proceso*, No 483, 3 de febrero de 1986, pp. 59-60
 - RIVERA, Héctor. "Isaac cree posible levantar un cine en ruinas en un país arruinado" en *Proceso*, No 336, 11 de abril de 1983 pp. 48-51
 - RIVERA, Héctor. "Los motivos de Luz" en *Proceso*, No 486, 24 de febrero de 1986, p. 59
 - RIVERA, Héctor. "Prohibir Los motivos de Luz, límite a la libertad de expresión: Cazals" en *Proceso*, No 503, 23 de junio de 1986, p. 52
 - ROBLES, Manuel. "El recorte, ahora, ya no fue solo de dinero, se redujo el gobierno mismo" en *Proceso*, no 456, 29 de julio de 1985, pp. 6-7
 - ROS, Jaime. "La encrucijada del corto plazo" en *Nexos*, Núm. 59, noviembre de 1982, pp. 35 - 39.
 - ROVIROSA, José. "Cine documental. La posición del realizador" en *Pantalla* No. 9, Junio de 1988, pp. 19-21.
 - SANTANDER, Gabriel. "¿Quién juzgará a Elvira?". en *Ovaciones*, 2da Edición, (27 de agosto de 1982), p. 2
 - SEPÚLVEDA, Martha. "Sobre *Canoa*" en *Otro cine*, Año 1, No. 4 pp. 16-18
 - SHELLEY, Jaime. "Conversación con Felipe Cazals" en *Otro cine*, Año 1, No 3, pp. 34-43
 - TORRES, Salvador. "Absueltos, los productores de la película **Los motivos de Luz**" en *Uno más uno*, (18 de enero de 1992)
 - TOTO, Mireya. "El caso de Elvira Luz Cruz y algunos aspectos de la administración de la justicia" en *Revista A*, Universidad Autónoma Metropolitana, No 14, Enero- Abril, 1985 pp. 237-254
 - TOTO, Mireya. "Un proceso medieval en el siglo XX el caso de Elvira Luz Cruz" en *Revista Fem*, No. 37, Dic-Ene, 1984-1985 pp. 25-30
 - UZETA, Raúl. "El hambre me orilló a ahorcar a mis hijos" en *Últimas Noticias de Excelsior*, 2da edición (10 de agosto de 1982), p. 15.
 - VALENCIA, Guillermo. "Ahorcó a sus 4 hijos e intentó suicidarse colgándose de un cable de luz, pero falló; estaba cansada de tanta pobreza" en *El Universal*, (10 de agosto de 1982), sección B, p. 7 B.
 - VALENCIA, Guillermo. "Nadie reclama los cuerpos de los niños asesinados por su madre" en *El Universal*, (12 de agosto de 1982), espectáculos, p. 8
 - VARGAS, Hugo. "Retratos hablados" en *Nitrato de plata*, No 3, Enero-Febrero, 1991 pp.9-11.
 - VEGA, Patricia. "Las directoras de cine en México" en *Nitrato de plata*, No. 3, Enero-Febrero de 1991, pp. 17-26
 - VIÑAS, Moisés. "Cine mexicano. La exhibición en 1987" en *Pantalla*, No. 8, otoño de 1987, pp.24-27.
 - VIÑAS, Moisés. "Cine mexicano. La producción en 1987" en *Pantalla*, No. 9, junio de 1988 pp. 25-29.

OTRAS FUENTES

- DÁVALOS OROZCO, Federico "Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid", versión revisada por el propio autor de la conferencia presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, 27 de mayo de 1987.
- *Cien años de cine mexicano 1896 - 1996*. México, IMCINE - Universidad de Colima, 1999 1 CD ROM