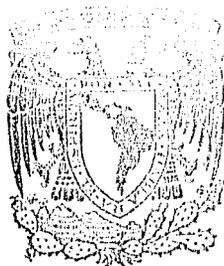


12
2601
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



PROPUESTAS PARA UN NUEVO
FORMATO DE TELEVISION
UNIVERSITARIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LIC. EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A:

CARLOS HORACIO LOZANO ASCENCIO

México, D. F. 1985



Universidad Nacional
Autónoma de México

UNAM



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 está 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.

PROLOGO

Alguna vez, cuando llegué a casa a descansar después de un día tan común y corriente como cualquier otro, encendí el televisor y a partir de ese momento me di cuenta de que el mexicano ante los ojos del mundo era "un chile jalapeño".

Menos mal que la noticia la conocí en un día cualquiera, pero es toy seguro que para muchos compatriotas fue un acontecimiento sin precedentes; entonces comprendí que la televisión tenía el poder de atreverse a faltarnos al respeto y a desvirtuar hasta la esencia de nuestra cultura.

Aquí surgen varias preguntas obligadas: ¿qué está haciendo la UNAM en materia de televisión?, ¿hasta cuándo vamos a soportar el creciente capitalismo ideologizante e individualista de Televisa? y ¿hasta cuándo vamos a soportar las ambigüedades de la televisión estatal (imevisionalizada) entre las series que copian mal los géneros desgastados por la televisión comercial y el discurso oficialista que sólo nos muestra una realidad de guayabera, protocolos ceremoniales y devaluaciones?

La respuesta es sencilla; apagar el televisor. Mas no se trata de eso, porque en ese caso nunca lo encenderíamos o siempre estaría descompuesto el interruptor del aparato.

Es necesario, entonces, por parte de las organizaciones (léase aquí: sindicatos democráticos, universidades e instituciones con

una limpia trayectoria) emprender un trabajo televisivo que sirva a las necesidades de distracción, politización y cultura de la sociedad mexicana.

No sé si sea el mejor momento para decir (quizá sea una confesión) que mi acercamiento a la tv universitaria fue algo casual e inesperado. Fue en aquellos días en que siendo un usual estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y por usual entiendo aquel que con su morral, su mezclilla imprescindible y sus ideas querían cambiar el mundo (lugar común al fin de cuentas). En aquel momento pensaba hacer una tesis sobre la radio como medio de comunicación alternativo (aun lo sigo pensando después de haber hecho esta tesis sobre la tv universitaria), pero el hecho de haber conocido al profesor Jorge Ramírez Pardo, que entonces presumía ser el "Gran Jefe Toro Sentado" de la Coordinación de los talleres audiovisuales de la Facultad, me brindó la posibilidad de acercarme a la televisión de la Universidad. Lo de "Sentado" no se vaya a mal interpretar, todo lo contrario, pues durante su estadía en la Coordinación estuvo al frente de una de las experiencias más importantes para la historia de la tv en la FCPYS, pues reunió a más de cien estudiantes que aprendíamos televisión en los pupitres, y con el pretexto de concursar en el II Festival de Teleeducación Universitaria, celebrado en octubre de 1983 en Lima Perú, realizamos la producción La muerte tiene permiso, adaptación de un cuento de Edmundo Valadez, que marcó una nueva era en la enseñanza y en la realización de los videos de la Facultad.

Poco a poco fui hojeando el fenómeno de la tv universitaria, visité la mayor parte de los centros de producción, platiqué con sus teleastas, estuve cerca del III Festival de la Asociación Latinoamericana de Televisión Universitaria celebrado en México el pasado mes de abril de 1985, y fui a caer como guionista y asistente de producción en el nuevo y tambaleante Canal 7 de Imevisión. Todo esto me ha servido para redactar un texto sobre la televisión universitaria en general y sobre el guionismo en particular para construir una propuesta de producción que se verifique con los contenidos y en el estilo de las emisiones televisivas.

El lector se preguntará ¿por qué necesité de 280 cuartillas para hacer esta tesis?, la verdad, yo también me lo pregunto. Pero desde estas líneas invito al lector para que no se desanime y me ayude a desmitificar aquel refran que dice: "Toda tesis es aburrida, y más si pasa de las 200 páginas.." Todo lo contrario, acompáñeme en este recorrido de teorías, metodología y prácticas, con el único propósito de convencerlo a que piense que este trabajo sólo es una propuesta, o mejor, un ladrillo para construir ese magnífico edificio que algún día llegará a ser la televisión en la UNAM.

No puedo omitir el reconocimiento de algunos amigos, profesores y mis familiares que siempre me ayudaron, y sobre todo, siempre estuvieron dispuestos a escucharme (con todo y mis elucubraciones) sobre este controvertido tema.

Así pues, para no caer en los clásicos convencionalismos de los agradecimientos, diré que este texto estará dedicado a todos los universitarios deseosos de emprender un trabajo televisivo que promueva nuevas y distintas alternativas en materia de comunicación social para la sociedad mexicana.

Siempre he pensado que llegará
el día en que el crítico de la
televisión será al mismo tiempo
un crítico de arte.

Carlos Lozano Ascencio.

I N D I C E

INTRODUCCION

PRIMERA PARTE: UBICACION TEORICA.

1. Peculiaridades de la expresividad televisiva.....	1
1.1 Fragmentación de la realidad	13
1.2 Semiótica de la expresividad de las imágenes audiovisuales.....	20
1.3 La producción televisiva de imágenes y mensajes	33
1.3.1 La Prerrealización	36
1.3.1.1 La planeación.....	36
1.3.3.2 La investigación	40
1.3.3.3 El guión	43
1.3.2 La Realización	48
1.3.2.1 La producción del guión seleccionado ..	48
1.3.2.2 La dirección de cámaras en base al guión	53
1.3.2.3 La dirección escénica en base al guión.	56
1.3.3 La Postrealización	58
1.3.3.1 La edición en base al guión.....	58
2. El guión de televisión como resultado de una investigación social y como propuesta metodologica en el tratamiento de los temas.....	62
2.1 El guión metodológico	66
2.1.1 Adecuada selección del tema.....	69
2.1.2 Conocimiento sociológico de los espectadores...	73
2.1.3 El abordaje del tema seleccionado	88
2.1.4 Interpretación y tratamiento del tema.....	93
2.2 El formato a desarrollar a partir del marco referencial universitario.....	100
2.2.1 Esclarecimiento de la esencia y las funciones - sociales de la Universidad.....	104
2.2.2 Dinámica estructural del funcionamiento de la - Universidad	109
2.2.2.1 Docencia.....	113
2.2.2.2 Investigación.....	119
2.2.2.3 Extensión.....	122
2.2.3 Combinaciones significativas.....	127

SEGUNDA PARTE: PROPUESTAS

3. Propuestas de formato para la televisión universitaria...	136
3.1 El Telerreportaje.....	149
3.1.1 Algo sobre la teledramatización	156

3.2 Principales tendencias del uso del guión en los centros de producción televisiva más destacados de la Universidad Nacional.....	161
3.3 Ejemplo de guiones.....	181
3.3.1 Ejemplo de telerreportaje.....	183
3.3.2 Ejemplo de teledramatización.....	210
ANEXO # 1	238
ANEXO # 2	240
ANEXO # 3	245
ANEXO # 4	250
ANEXO # 5	266
ANEXO # 6	268

CONCLUSIONES

NOTAS

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

El trabajo que a continuación se presenta está constituido por un análisis teórico y una propuesta metodológica para sugerir un avance en los sistemas de planeación, selección de temas, tratamientos narrativos y en la producción de los guiones que se realizan en los principales centros de producción televisiva en la UNAM.

Centrar esta investigación en el guionismo de la televisión universitaria nos obliga a reconsiderar la importancia del guión y del guionista dentro del proceso de producción de imágenes y mensajes audiovisuales. El escritor, además de ser un analista social que tiene una visión de conjunto de los públicos y los temas a desarrollar, debe ser un especialista en los tratamientos narrativos a partir de los cuales puede conseguir un trabajo guionístico con propuestas argumentales (contenidos) y propuestas significativas (estilo).

Ahora bien, no hay que perder de vista que el desarrollo de esta tesis, aunque existen capítulos dedicados a la teorización del guionismo y de algunos otros términos que rodean a este concepto, parte de los procedimientos de trabajo y operatividad que actualmente imperan en la producción de la tv universitaria. Las propuestas de elaboración metodológica de los guiones y la sugerencias para el desarrollo de cierto tipo de formatos que comiencen a generar un estilo distinto de televisión, han sido pensadas para la televisión universitaria. Se parte del universo académico y

cultural que representa la Universidad y se toman en cuenta sus características así como la dinámica estructural de su funcionamiento.

El lector se encontrará con un texto dividido en dos partes: ubicación teórica y propuestas, ambas, con el guión como elemento nodal de la investigación.

En la primera parte se definen algunos conceptos que servirán como marco referencial para el análisis posterior. Es pertinente señalar que en este bloque se estudian la expresividad televisiva, la semiótica de las imágenes audiovisuales así como las distintas etapas del proceso de producción de imágenes y mensajes televisivos en torno al guión.

Posteriormente se analizan las propuestas metodológicas para elaborar un guión, tomando en cuenta algunos elementos como la adecuada selección del tema, el conocimiento sociológico de los espectadores, el abordaje del tema seleccionado, la interpretación y el tratamiento guionístico. Los pasos que surgen como resultado de un análisis social y se convierten en una proposición en contenido y estilo para sustentar el trabajo del escritor de guiones.

En este mismo apartado, el texto hace mención a ciertas pautas sociales y culturales que caracterizan (según nosotros) la función de la Universidad; estas pautas, entendidas como las delimitaciones y puntos de partida para elaborar una televisión con significados propios e innovadores.

En la última parte de esta tesis se dan las propuestas llevadas a la práctica, es decir, el lector podría seguir el tratamiento que se hace sobre el telerreportaje y la dramatización para sugerir nuevos tratamientos en la narratividad de la tv universitaria. Dichos formatos no sólo le brindan a la producción televisiva de la UNAM un amplio terreno para incluir temas, investigaciones y conocimientos generados en el interior de la institución, sino que además, son los formatos que mejor se adecúan a las condiciones actuales de producción de la tv universitaria. Se trata de generar desde ahora (sin pretensiones costosas en infraestructura técnica y recursos humanos) un estilo de televisión con posibilidades para emitir programas con narraciones, argumentos y proposiciones estéticas alternativas ante el oficialismo de la televisión estatal y el predominio ideológico de la televisión comercial.

El lector no debe confundirse al leer el título de la tesis que dice: "Propuestas para un nuevo formato de televisión universitaria" cuando se entere que en este texto se incluyen dos ejemplos como modelos guionísticos. Que quede claro, pues, que el 'nuevo formato' mencionado en el título es una propuesta genérica que puede incluir varias estructuras guionísticas; en todo caso, lo más importante de este asunto es la metodología empleada para emprender un trabajo, no importando el género del guión.

En un apartado final se incluyen dos guiones de televisión que sirven para ejemplificar en la práctica las propuestas teóricas desarrolladas en esta tesis. También se anexan cinco guiones ori-

ginales con el objeto de mostrar cuál es el estado actual del guionismo en los centros de producción universitaria.

Sirva pues, esta tesis como propuesta para mejorar la producción de la televisión universitaria a partir de un trabajo guionístico profesional y comprometido con la realidad en la que vivimos.

PRIMERA PARTE: UBICACION TEORICA.

1. PECULIARIDADES DE LA EXPRESIVIDAD TELEVISIVA.

El guión como su nombre lo indica, es la gafa que presenta los -- elementos que habrán de intervenir en la elaboración de una pro-- ducción.

El guión es el documento escrito que contiene todos los señala--- mientos técnicos, narrativos, dramáticos, documentales y de conte_udo que el autor expone con anterioridad al ejercicio mismo de - una realización práctica.

"El guión es algo más que un texto, es la estructura auditiva (y- visual) codificada por escrito; el proyecto de la emisión (...) - la pauta del mensaje..."(1)

El guión es como "los planos de una construcción (para) el arqui- tecto o el plan de vuelo para un piloto de aviación (...) marca - toda la estructura de un programa, sus diferentes pasos..."(2)

Así pues, el guión puede catalogarse como un elemento completo en sí mismo, mantiene una naturaleza distinta al producto que habrá- de generar. Es decir, el guión en el papel -por muy bien escrito- que esté- transformará su estructura al ser traducido en imágenes; dará la oportunidad para que otro tipo de lenguaje (visual y/o au ditivo) pueda interpretar lo que en palabras escritas se ha mani-- festado.

A diferencia de otros textos, el guión cumple la condición básica de que aunque pueda ser un buen escrito literario, y técnicamente sólido, su naturaleza será transformada en imágenes. Incluso de una obra literaria pura (hábalese de novela, drama, cuento, poesía) para ser llevada al cine, a la televisión o a la radio, es imprescindible hacer su adaptación a través del guión. Ahora bien, lo técnico del guión televisivo es la proposición formal para traducir las ideas escritas en imágenes, y éstas a su vez, deben entenderse como las representaciones de la realidad dentro de un marco social de significación.

La traducción de la palabra escrita en "palabra en imagen" plantea un enriquecimiento del lenguaje, debido a que en la traducción existen elementos icónicos (de similitud entre significado y significante) que favorecen la asimilación de los mensajes por el público receptor a quien se dirigen los mensajes, lo anterior supone que mientras más detallado sea el guión, más exactas podrán ser las imágenes conseguidas.

En estos momentos no es necesario saber cuál es la morfología de un guión para distinguirlo de otros textos técnicos o literarios; baste saber que lo importante está en reconocer su utilidad para cimentar un trabajo posterior (producción de emisiones), es decir el guión modificará la estructura escrita formal planteada.

El guión (como puente transformador del lenguaje escrito en imágenes) surge a partir del advenimiento histórico de los medios audiovisuales de comunicación; es decir, a partir del cine, la --

radio y la televisión prioritariamente. Sin embargo, es erróneo - imaginarse que antes del cinematógrafo existiese un guión cinematográfico, o pensar algo similar con los otros medios.

La experimentación técnica de los medios pudo desarrollarse sin - ninguna cortapisa en beneficio de su propia depuración; no obstante dicho desarrollo necesitó planificarse para plantear medidas-- en términos económicos y organizativos. He aquí, pues, las dos -- principales funciones intrínsecas del guión.

El cine en sus inicios pudo desarrollarse gracias a que los camarógrafos salieron a la calle a captar hechos de la vida cotidiana. Esta actividad, en sí misma, era una revolución en su tiempo, pero poco después surgió la necesidad de planear la filmación -por sencilla que fuera- esta necesidad de economizar y organizar pudo planificar el desarrollo del medio.

Es interesante observar que el guión en esta etapa del desarrollo tecnológico de los medios cumplió una función primordial en la -- planeación de las producciones; al paso del tiempo, con la divi-- sión de funciones para la producción de emisiones, el guión ha reducido considerablemente sus alcances, pues ahora sólo le compete el texto narrativo, los diálogos del argumento y la planeación -- técnica de la emisión.

Hay que tomar en cuenta que el guión, adquiere una morfología y-- funcionalidad distintas; es imposible encontrar concepciones similares del guión en los orígenes históricos de los medios audiovi-

suales y en la actualidad.

Las razones son obvias: la evolución (técnica y social) determina el perfeccionamiento y establece los límites de sus alcances. Así, es curioso observar un guión de Lumière o de Porter, por ejemplo, en donde hay una descripción muy sencilla de lo que debe hacer el actor o los actores frente a la cámara fija; en la mayoría de los casos, las indicaciones al operador quedaban a expensas de las -- habilidades manuales del camarógrafo.

Con el avance tecnológico --y por ende la liberación de la cámara-- es decir, al tener la capacidad de captar con distintos enfoques-- la realidad por medio de un lenguaje cinematográfico incipiente-- el guión adquirió en su texto señalamientos técnicos, proposiciones formales para traducir a un lenguaje audiovisual las ideas -- escritas.

Si bien es cierto que hasta hace poco algunas casas editoriales -- se entregaron a la tarea de publicar guiones cinematográficos, -- radiofónicos y televisivos clásicos, aún no se ha madurado masivamente la idea de que éstos puedan llegar a ser textos por completo literarios.

Es común observar a la gente que llega a la librería en busca de literatura, comprar cuentos, novelas, ensayos o dramas; pero casi nunca un guión, por sencillo y accesible que sea.

Para el público, el guión es un texto especializado, técnico, ---

lejos del alcance literario; y en el fondo tiene razón, porque el guión escrito es muy distinto al resultado, a la emisión misma. Sin embargo, es importante difundir masivamente la parte literaria de los guiones para que el público vaya aprendiendo a leerlos.

Ahora bien, encasillar por completo el guión como una obra en sí, es un error, porque como en el caso del teatro, el cine, la televisión y la radio, el texto sólo es una etapa del resultado final. No lo es todo; mantiene su condición básica y distintiva de los demás textos literarios: la transformación de su estructura en imágenes.

Para nombrar el guión hay diversas palabras afines, entre las cuales encontramos: guía de continuidad, libreto, argumento, trama, script, secuencia, texto, story board, etc., algunas más exactas que otras, pero que el uso las ha catalogado como sinónimos.

Ahora bien, el guión sufre alteraciones según sea el tema a tratar, el público al cual está dirigido y la estructura empleada.

En lo que respecta al tema a tratar, encontramos las siguientes modalidades de guiones: educativos, informativos, culturales, históricos, de distracción, políticos, etc.; guiones que se van a caracterizar por partir de un objetivo monográfico que les permitirá ahondar y desarrollar su tema en forma especializada.

También encontramos alteración en la elaboración de los guiones a partir del público al cual va dirigida la emisión; así podemos-

decir que no serán iguales los guiones de los programas dirigidos a los adultos que a los jóvenes o a los niños; o quizá valdría la pena mencionar que el público rural es distinto al urbano, y que por lo tanto, el guión deberá asimilar esa diferencia. Estos guiones encontrarán sus distinciones a partir del lenguaje a utilizar, los temas y los objetivos propuestos.

Por último, el guión sufre alteraciones de acuerdo a la estructura empleada en su elaboración: narrativo, documental, dramático, entrevista, etc.

Con todas estas modalidades del guión, se puede hablar de distintos géneros o formatos, que se producen a partir de la delimitación del tema, público y estructura empleada para constituir un guión.

Se puede afirmar que el formato como tal, es un género guionístico que tiene bien delimitados sus objetivos temáticos y la especialización de la metodología para construir una emisión adecuada al público que va dirigida.

El formato de televisión universitaria a proponerse en esta tesis debe entenderse como: un género guionístico donde se tenga bien delimitado el tema, el público, la estructura y la metodología; elementos que traerán como consecuencia una depuración en el estilo y en el contenido de las emisiones.

Caracterizar el lenguaje, los temas y los objetivos de las emi---

siones, es hablar de un estilo propio; hablar de una particularidad estética que identifique una forma de expresión.

"ES EL ROSTRO DEL ALMA; TAL ES EL ESTILO EN LOS HOMBRES COMO EN SU VIDA". Séneca.

"EL ESTILO NO ES UNA COSA VOLUNTARIA Y ESTA ES LA INVALIDACION Y LA INUTILIDAD -RELATIVA- DE TODAS LAS REGLAS. EL ESTILO ES UNA -- RESULTANTE... FISIOLOGICA". Azorín.

"EL ESTILO ES EL ESFUERZO QUE RENUEVA Y PERFECCIONA EL TEMPERAMENTO DEL ARTISTA". Horacio.

"ESTILO EQUIVALE A INGENIO, AGUDEZA Y CONCEPTO". Garcíán.

"EL ESTILO ES EL HOMBRE". Buffón.

"EL ESTILO ES LA FISONOMIA DE LA MENTE". Shopenhauer.

"EL ESTILO ES LA FUERZA VITAL". Unamuno.

En realidad no existe una definición totalizadora para precisar-- dicho concepto, ya que la lingüística contemporánea -la ciencia - que más comprometida está en proponer, por lo menos una aproximación a la definición de estilo- tiene diferencias con respecto a los que piensan que el estilo es "la resultante de un conjunto de elecciones o es un alejamiento de la norma".(3)

Sin embargo, estas apreciaciones tienen sus limitaciones, puesto que "sería conveniente precisar el tipo de elecciones que caracterizan el estilo, cuestión que no parece haber, hasta ahora, llamado mucho la atención de los especialistas"(4) y por otro lado, -- "no puede decirse que el estilo (...) sea un desvío con relación a la norma de su tiempo: ante todo porque el establecimiento de esa norma plantea insuperables; además lo que caracteriza (al estilo) no es forzosamente lo que lo distingue del uso corriente".- (5)

Algunos autores, como Alonso, hablan del estilo "como el espíritu artístico de una época"(6) apreciación que no deja de ser ambigua, puesto que "¿cómo explicaríamos la similitud de estilo de períodos históricos sin ninguna relación entre sí?".(7)

Para no añadir más confusión en el esclarecimiento del concepto--estilo, sería conveniente trasladar a otro plano las aproximaciones teóricas, es decir, desatender el estilo que "se refiere a la estructura de superficie del texto (para ocuparse de) la lógica -- que se introduce en su estructura profunda", (8) esto es, el contenido.

Así pues, debe entenderse como contenido aquella profundización--del estilo que con formas de expresión (lenguaje) y temática característica no sólo puede determinar una estructura de superficie en el texto, sino que además, implícitamente añade ideología y valores sociales.

Al hablarse de estilo deberá tomarse en cuenta un referente al--- contenido de las imágenes, a los valores sociales que el emisor--- -de forma consciente- incluye en la redacción de los guiones.

La ubicación teórica del término formato dentro del proceso de la producción televisiva universitaria abre un campo de investiga--- ción muy amplio, ya que analiza el papel del guión dentro de di--- cho proceso televisivo y puede desarrollar la caracterización de--- un género televisivo a partir de la temática y el estilo expresa--- do en el contenido.

Para estudiar más de cerca la expresividad de la televisión es -- necesario revisar los conceptos de lengua y lenguaje.

El lenguaje es la capacidad natural del hombre (y de los seres -- vivos) para comunicarse; esto lo logra a través de "un conjunto -- articulado de signos en el interior de un campo significativo que posibilitaría la comunicación entre los sujetos sociales".(9)

Una definición tan amplia nos remonta a un tipo de comunicación a -- través de convencionalismos: además nos remite a un tipo de len--- guaje no exclusivo del hombre, sino también de la especie animal.

Pero ocupémonos del lenguaje del hombre, de su capacidad para co--- municarse, para transmitir información e interrelacionarse social--- mente; por principio de cuentas el hombre usó su capacidad para -- comunicarse, y este uso individual podemos nombrarlo, tal y como--- lo hace Saussure: el habla. Y definirlo como: "El acto individual

de selección y actualización que está constituido por las combinaciones gracias a las cuales el sujeto hablante puede utilizar el código de la lengua para expresar su pensamiento personal".(10)

Ahora bien, dicho código de la lengua, es la institucionalización del lenguaje socialmente aceptado, es decir, un sistema de valores, la parte social del lenguaje, un conjunto colectivo, la convención social del lenguaje hecha norma. Es pues, la lengua "un fenómeno social constituido por la correspondencia entre significante (imágenes verbales) y significado (conceptos)".(11)

Históricamente el habla surge antes que la lengua, pues es lógico pensar que el hombre utilizó primero su capacidad para conseguir mínimos momentos de comunicación antes de constituir una convención (signo, símbolo) con los demás elementos del conglomerado social.

El lenguaje humano, a través de la historia, se puede desarrollar constituyendo lenguas muy depuradas y estableciendo normas para que cada individuo adquiriera un habla común. "No hay lengua sin habla y no hay habla que esté fuera de la lengua"(12); es curioso atender esta relación dialéctica, ya que el hombre con su práctica (habla) genera normas (lengua), pero al mismo tiempo determina su práctica (habla) a partir de los señalamientos normativos (lengua).

Pero en esta depuración de las lenguas (idiomas, literatura, medios de comunicación) el hombre crea a su vez otros tipos de len-

guajes. Pensamos por ejemplo en lo que Barthes ha estudiado como "sistemas de significación" a partir de la semiología y citemos - el caso del vestido, el alimento o el automóvil. Formas no lin--- güísticas de significación que en el fondo comunican algo; tienen sus propios signos.

El hombre contemporáneo se rodea de campos significativos que le permiten alcanzar niveles de comunicación sin atender precisamen te a las lenguas humanas. Valdría la pena mencionar el paraguas y el significado que este objeto plantea sobre todo en una tarde -- lluviosa; la luz roja del semáforo; el timbre del teléfono, la -- campana de la escuela, etc. Elementos no lingüísticos que le plan tean al hombre un universo determinado de significación según sea la circunstancia,

Sin embargo la significación de estos objetos no lingüísticos no los podemos conocer si no es gracias a la lingüística; vaya, a -- partir de la lengua es posible conceptualizar estos objetos y su significación.

La semiología se ha encargado de separar el lenguaje humano de -- los sistemas de significación que circundan al hombre contemporá neo, aunque reconozca que sin la lingüística no podría acercarse al conocimiento conceptual de esos lenguajes.

Por su parte, los medios de comunicación son aparatos que extienden las sensibilidades humanas, según una de las principales tesis empiristas del investigador Marshall Mac Luhan "los medios --

como extensiones del hombre". En este sentido podría decirse que dichos medios no cuentan con un lenguaje propio, o mejor, que su expresividad se ve determinado por el lenguaje humano; menciónese la palabra hablada o escrita; la conversación y las acciones humanas, y todas las abstracciones culturales que ha producido el hombre, tales como la música, la danza, la arquitectura, etc.

No obstante, la percepción que podemos tener a través del "rectángulo de las imágenes" (televisión) sólo es una fracción de la realidad que relativiza considerablemente la visión del mundo desde el punto de vista de la objetividad. Por lo tanto, la expresividad de la televisión ya es otra con peculiaridades propias, que marcan una diferencia con el lenguaje humano; aunque aparentemente sean acciones humanas las que se transmitan.

1.1 FRAGMENTACION DE LA REALIDAD.

Para pretender analizar los elementos que constituyen la expresividad televisiva, es necesario entender que las influencias del lenguaje humano sobre ésta no son la esencia del contenido, ni -- las formas visuales ni auditivas de la imagen televisiva, sino -- que las influencias del lenguaje humano se verifican en la depuración técnica e ideológica de la televisión, provocando que el --- lenguaje humano como tal ya no exista y la televisión constituya así, una forma particular de expresión.

Hay que entender la depuración técnica de la televisión como la - desmaterialización de la realidad mediante procesos técnicos que le permiten al espectador ver sólo un reflejo de ésta, delimitada por la extensión de un rectángulo (pantalla) como un campo de percepción.

El espectador no se enfrenta a la realidad misma, sino a un fragmento de la realidad (arbitraria o deliberadamente seleccionada-- por los emisores), por lo tanto, su percepción está pendiente de los aspectos técnicos: las formas visuales y auditivas ideológica-- mente seleccionadas.

La visión de la cámara siempre es una perspectiva subjetiva; el - camarógrafo (operador) aunque trate de ser muy objetivo en su trabajo captará una realidad delimitada por un enfoque determinado - que particularizará la visión del mundo.

Si revisásemos la película de una cámara instalada en un Banco se podría relativizar en cierto sentido la subjetividad de las tomas, dado que el único propósito de esa cámara sería registrar los hechos cotidianos y reales en el acontecer diario de una institución bancaria. La película reflejaría la realidad objetivamente, pero, sería una visión subjetiva, en la medida en que delimitaría la visión de la realidad a una extensión determinada del campo de percepción (visual y auditiva).

En una transmisión de fútbol, por citar otro ejemplo, el espectador se siente parte del público que acudió al estadio porque el campo de percepción que le permite la televisión abarca los principales acontecimientos de esa realidad.

Pensar lo contrario, sería encontrar un rechazo por parte de los espectadores con respecto a la eficiencia de la televisión, entonces, si el receptor no sintiera que la televisión le ofrece formar parte de una realidad y lo hace sentirse un espectador más dentro del partido de fútbol, rechazaría las imágenes de la televisión por considerarlas pobres y deformadoras de la realidad.

El campo de percepción debe estar enfocado a los aspectos más importantes del acontecimiento que se transmite, para que el público receptor acepte la realidad mostrada por el aparato.

El público sabe conscientemente (aunque se dan casos de inconsciencia) que la realidad expuesta en la pantalla de televisión (rectángulo de las imágenes, campo de percepción) no es la reali-

dad completa, pero la acepta en la medida en que al menos muestra una parte importante de la realidad.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que el conocimiento de la --- realidad se ve determinado por un sinnúmero de variables que afectan al individuo cognoscente: contexto, nivel cultural, preparación intelectual, aspectos psicológicos del sujeto, nivel de experimentación, etc. No obstante, el conocimiento avanza mediante la parcialización objetiva, mediante la fragmentación y aislamiento-experimental, para que se pueda conocer así la realidad. Esto es, la parte de la realidad como totalidad concreta.

"Totalidad significa: realidad como un todo estructurado y -- dialéctico en el cual puede ser comprendido racionalmente cualquier hecho". (13) "Lo concreto (...) no es por tanto todos los--- hechos, el conjunto de ellos, el agrupamiento de todos los aspectos cosas y relaciones" (14) sino la parcialización objetiva del - conocimiento.

"La dialéctica de la totalidad concreta no es un método que pretenda ingenuamente conocer todos los aspectos de la realidad sin excepción y ofrecer un cuadro 'total' de la realidad con sus in finitos aspectos y propiedades, sino que es una teoría de la realidad y de su conocimiento como realidad". (15)

La fragmentación del mundo es una función inherente a las capacidades intelectuales del individuo para aprehender la realidad; -- aun en el arte se observa esta función fragmentadora si se toma -

en cuenta, por ejemplo, la delimitación física de un lienzo pictórico o si se analiza el espacio del escenario teatral que enmarca su realidad en una distancia y profundidad determinadas.

La televisión, por su parte, parcializa, fragmenta y aísla en un campo bien delimitado a la realidad, para mostrarla mediante un proceso técnico (de formas visuales y auditivas); esto es una actividad válida para sustentar culturalmente un ejercicio televisivo a nivel social.

Pero la realidad mostrada por la televisión es una forma particular de expresión porque las imágenes han sido seleccionadas deliberadamente por emisores que han determinado las visiones del mundo socialmente aceptadas.

El espectador quiere y puede entender a la realidad por la fragmentación mostrada en el campo de percepción de la televisión, pero ¿hasta qué punto esta fragmentación es un aspecto importante para el conocimiento de la realidad por parte de los espectadores? Es posible entonces pensar en una parcialización ideológica, en una selección de imágenes televisivas que muestren una realidad bañada por los intereses del grupo de poder que ostenta el control del medio de comunicación.

En cualquier acontecimiento político de la vida pública es importante rescatar los fragmentos de esa realidad que la televisión captará para difundirlos socialmente. Pensamos en un discurso político, e imaginemos que las cámaras se encargarán de captar los

momentos más elocuentes del expositor, y por qué no, pensar en--- algunas tomas a personalidades de reconocida reputación que atiendan las palabras del hablante.

La transmisión televisiva estará siempre presente en la parte central del acontecimiento; sin embargo, ahora pensamos que cerca de dicho evento existiera una manifestación civil en protesta por -- ese discurso político. La televisión, por razones ideológicas y - de poder, no desviará su captación a ese otro acontecimiento, que aunque forme parte de esa misma realidad, se excluirá deliberadamente.

La fragmentación de la realidad como método para conocer las circunstancias, mediante la televisión, se convierte en un lenguaje- impuesto por los grupos de poder, y además, el receptor está cautivado por una realidad que acepta y digiere como cierta y totalizadora.

Encontrar las peculiaridades de la expresividad televisiva descarta que el medio tenga una función de simple intermediario de las- sensibilidades humanas y le otorga a la fragmentación técnica de- la realidad captada por el aparato televisivo, no sólo las fun--- ciones sociales de acercamiento, simultaneidad e intercambio, --- sino además, una función ideológica, al promover socialmente una- expresión televisiva surgida de un grupo de decisión, manipulador del medio.

El lenguaje de la televisión es un sistema de significación erigido

do por un grupo de poder que propone una "lengua" -socialmente -- aceptada- pero de cuya construcción no participan los receptores; no existe propiamente el "habla televisiva": el uso e interpretación de la realidad televisiva por parte del público receptor.

Sería pertinente señalar que la expresión de la televisión, no es un código universalmente entendible por el público, sino que obedece a una concatenación de usos, prácticas y simbolismos, producidos por un ejercicio constante de significación; esto es, la -- televisión (y aquí cabe decir, la imagen) con la práctica puede-- llegar a desenvolver significaciones para el público, que se en-- tienden en virtud del papel que juegue la imagen en un conjunto - audiovisual determinado.

Christian Metz, al respecto dice -refiriéndose al cine- que éste- ha llegado ha desarrollar subcódigos de significación, pero que-- no es un lenguaje universalmente entendible.

La significación de la imagen, pues, "no es otra cosa que una --- sucesión de soluciones diferentes (subcódigos) a situaciones que- suponen códigos, por tanto, el semiólogo (investigador) tiene dos- terrenos básicos de estudio (...) Puede examinar y describir tan tos códigos como le interesen (...) pero también puede ocuparse - del destino de un código a través de los años, señalando y describiendo los diversos subcódigos que han dado cuerpo a su existen-- cia".(16)

Este autor, sin embargo, acepta que la imagen como sistema de ---

significación "a pesar de estar libre de paralelos exactos con el lenguaje (verbal), parece acercarse crecientemente a grados de -- formalización". (17)

La imagen en blanco y negro por ejemplo, a todo espectador visual lo remite al pasado, pero esta situación más bien es "una convención sofisticada que fue añadida al cine, que un aspecto nato del lenguaje mismo". (18)

Una vez que hemos llegado a este punto del análisis, es inútil -- conformarse con el aspecto ideológico para entrever un lenguaje-- peculiar de las imágenes; puesto que aunque es un elemento determinante, es necesario acercarse al análisis semiótico de la imagen, con el único objetivo de contar con más elementos para esta investigación.

1.2 SEMIOTICA DE LA EXPRESIVIDAD DE LAS IMAGENES AUDIOVISUALES.

Los teóricos del cine, desde hace más de medio siglo, se dieron cuenta de que la cinematografía se podría considerar como una forma particular de expresión, con características propias y sobre todo, con implicaciones culturales bastante novedosas.

El cine, conmocionó la vida cultural de las principales ciudades del planeta, y planteó una nueva posibilidad cultural; un fenómeno social distinto con modalidades propias, respecto a las otras actividades culturales imperantes.

Es cierto que el lenguaje teatral (el drama) aportó la mayor parte del convencionalismo para desarrollar el lenguaje cinematográfico, entonces en ciernes. Al principio era teatro filmado, pero con el tiempo y la praxis, los realizadores del cine se dieron cuenta de las potencialidades que tenía el cinematógrafo.

Bela Balaz, nos resume dichas características:

"Distancia variable entre el espectador y la escena dentro de la misma. De ello resulta un tamaño variable de la escena que encuentra su lugar en un marco y en la composición de la imagen".

"División de la escena en planos separados

"Encuadre variable (ángulo y perspectiva) de las imágenes detalladas dentro de la escena,

"Montaje, que es la reunión de las tomas separadas para formar una serie ordenada..."(19)

Distancia, tamaño, lugar (espaciofísico), composición, planos ---

(unidad del lenguaje) encuadre y montaje, son los elementos que-- constituyen el lenguaje cinematográfico.

El teórico francés Marcel Martin dice que "la historia del lenguaje cinematográfico es la historia de la liberación (en movimientos) de la cámara" y en cierto sentido, su tesis es válida porque es precisamente esa movilidad de la cámara lo que ha podido generar convenciones entre el experimento fílmico y la capacidad de -- asimilación del espectador.

La cámara y su movilidad genera encuadres (perfiles, ángulos) novedosos para captar una fracción de la realidad; antiguamente la cámara era inmóvil y los artistas entraban a cuadro; los primeros movimientos de cámara conmocionaron al público. Cítese las tomas de Venecia arriba de las góndolas (operadores de Lumiere) o las tomas desde los globos de aire caliente (Intolerancia de Griffith).

Otro elemento desarrollado a niveles muy elevados, es la concepción del montaje; la escuela soviética en la segunda década de este siglo se encargó de teorizar al respecto y encontró resultados sorprendentes. El efecto Kulechov, por ejemplo, nos dice que ---- $1 + 1$ es igual a 3, es decir, que la tercera imagen es el resultado intelectual del espectador al ver la composición deliberada -- del cineasta después de intercalar dos imágenes fílmicas.

El montaje no es un elemento característico de la cinematografía, puesto que expresiones literarias como el cuento y la novela mantienen en su estructura cualidades de edición, no obstante, es --

en la cinematografía en donde se desarrolla el montaje más depu--
radamente.

El plano, para algunos autores (como Lotman) es la unidad del len--
guaje cinematográfico, pues es la forma más sencilla de expresi--
vidad fílmica; mantiene convencionalismos, tales como:

- Delimitación rectangular de la imagen.
- Convencionalismos en la percepción del tamaño, ya que los gran--
des acercamientos aumentan considerablemente el tamaño real de --
las cosas filmadas.
- Destrucción o desquebrajamiento de la realidad a partir de--
un espacio filmado, sin embargo, el convencionalismo le permite--
al espectador captar y aceptar lo que está fuera del plano.

"El plano como unidad discreta tiene un sentido doble: introduce--
la discontinuidad, la segmentación y la medida en el espacio y el
tiempo..."(20)

"La vida interpretada (fragmentada) se diferencia de la vida real
por su segmentación rítmica. Esta segmentación rítmica es la base
de la división del texto cinematográfico en planos. Al mismo tiem--
po, esta segmentación tiene un carácter latente, espontáneo. Sólo
a partir del momento en que el cine colocó el montaje en la base--
de su lenguaje artístico, la fragmentación en planos se transfor--
mó en un elemento consciente sin el cual los hacedores del film--
no pueden constituir su mensaje, ni el público percibirlo. (...)-
Así pues, un plano está separado en el tiempo del precedente y --
del posterior y su empalme forma un efecto especial característi--

co del cine, llamado efecto del montaje. Pero un plano no es un concepto estático, no es una imagen inmóvil. El plano es un fenómeno dinámico que dentro de sus límites admite movimientos, a veces considerables". (21)

Plano y montaje resumen la esencia del lenguaje cinematográfico; elementos que la televisión heredó para desarrollarlos con distinto tipo de éxito. (*)

La subjetividad que existe en un encuadre o en combinar dos imágenes fílmicas no determinan la totalidad de un lenguaje por sí mismo, es necesario destacar cual es el comportamiento significativo de los elementos que componen un lenguaje cinematográfico.

(*) Es importante señalar que la televisión adquirió la presencia y la credibilidad del cine al contar con la imagen visual, y además, supo asimilar la cercanía y la simultaneidad de la radio. La televisión adoptó del cine un lenguaje visual incompleto y de la radio, más que un lenguaje auditivo -que en la radio es infinitamente más rico- una estructura de organización informativa -- como medio de comunicación, que con formatos de noticieros, programas de concurso y difusión comercial, pudo desarrollar un ejercicio (televisivo) que desbarató la preferencia del público para escuchar la radio o para asistir al cine.

Sin embargo, la gran ventaja con la que cuenta el cine y la radio sobre la televisión, es que aquellos están más cerca del arte, más cerca de un desarrollo estético en sus lenguajes. En efecto, el cine como el séptimo arte, conjuga todas las formas de expresión artística, sin embargo, aún cuenta con bastantes limitantes que le permiten desarrollarse estéticamente. Pensar en un Ciego, a la vez es pensar en un excelente oyente o en un individuo con un tacto desarrollado; la limitación lo llevó a perfeccionar otros sentidos. Los lenguajes estéticos en el fondo mantienen alguna limitación para desarrollarse plenamente. Pero ¿cuáles son esas limitaciones para cada una de las artes? Difícil es contestar aquí a esa pregunta, sólo baste saber que la televisión no cuenta con ningún tipo de limitación; conjuga toda expresividad y aun conlleva la simultaneidad y la cercanía, la credibilidad, en fin, elementos que lo ensanchan, pero no lo erigen estéticamente.

"... todo lo que observamos durante la proyección (...), todo lo que nos emociona, lo que nos impresiona tiene una significación. Aprender a interpretar estas significaciones (...) (de las imágenes) es tan indispensable como comprender el ballet clásico, la música sinfónica o cualquier otro arte suficientemente complejo y con una larga tradición".(22)

Valdría la pena preguntarse ¿una imagen fílmica dice algo por convención o por circunstancia?, ¿el espectador hace una lectura especializada de la imagen o solamente se enfrenta a una imagen con -- intuición?, y por ende, ¿se podría deducir el contenido?

La imagen cinematográfica significa algo, y este es el sentido para conseguir un avance en la comprensión del lenguaje de las imágenes.

"Hablar de lenguaje cinematográfico no consiste en organizar una nomenclatura no en enumerar los procesos, ni en comprobar una relación entre la cosa expresada y la forma de expresión, ni tampoco en juzgar fundamental tal o cual método, sino en definir el cómo y el por qué de las estructuras significantes en sus relaciones con la cosa significada".(23)

La significación de todo tipo de lenguaje está basada en los signos que lo sustentan; para el caso de la lingüística, las palabras.

La significación en todo tipo de lenguaje está basada en la movi-

lidad inmotivada de los signos que componen una estructura de ---- expresión, esto es, para el caso de la Lingüística, las palabras-- serían los signos constituidos arbitrariamente y sin motivación alguna (con excepción del lenguaje analógico que encontramos en la - lingüística, como la onomatopeya) y cobran significación, al relacionar forma y contenido, significante y significado, imagen acústica y concepto.

El hecho de significar en el lenguaje lingüístico nos remite a dos cosas: -darle vigencia, validez y movimiento a la expresividad y - al intercambio de información; -y destacar la forzosa relación que existe entre la materialidad expresada y la conceptualización que ostenta el signo lingüístico.

Si quisiéramos trasladar estas condiciones a la expresividad de -- las imágenes, nos daríamos cuenta que la imagen no crea signos que se desdoblén en sustancia y forma, porque éstas no tienen capacidad de desmaterializarse para remitirse al concepto-objeto que se refieren.

La estructura expresiva de las imágenes no es un lenguaje de signos, sino de hechos que llegan a significar según se organicen.

"Si la significación verbal es una relación de signos, la significación cinematográfica es una relación de hechos. Pero mientras -- que las palabras son ya significantes por sí mismas, los hechos no son en modo alguno signos, y, por lo tanto, tampoco son las imágenes que los presentan. O dicho de otro modo, la significación cinematográfica entendida en el sentido lingüístico de la palabra es-

un hecho relacionado. Por lo que respecta a la significación inmediata, no es otra cosa que el aprovechamiento de un sentido inherente a cierta forma, una señalización que, a veces, puede ser reveladora pero en modo alguno una 'significación' en el sentido --- exacto de la palabra".(24)

Las imágenes no llega a significar por convención, aunque no puede descartarse el hecho de que la cinematografía y la radiodifusión - han desarrollado imágenes visuales y auditivas que significan por convención: cítese el caso del gran acercamiento de una perilla de una puerta dando vueltas sigilosamente, o la significación al oír un rechinido de una puerta en la penumbra, etc.; más bien, se puede decir que las imágenes cobran su valor significativo a partir - del destacamiento en todo el proceso de objetivización de contenidos, es decir, si en la pantalla se distinguiera una puesta de sol, en sí, esa imagen ni es un signo, ni un símbolo con significados-- propios; sólo que su significación estará a expensas del sentido - sustancial que juega la imagen en ese momento, con respecto a las demás imágenes y con respecto al sentido general de la estructura en su conjunto.

"Ahora bien, aunque en lingüística general, signo y símbolo son -- dos cosas distintas, en cine (expresión de la imágenes) son una sola y la misma cosa. O mejor dicho, todo signo no es necesariamente símbolo, pero todo símbolo cumple el papel de signo".(25)

Apartar la simbología del lenguaje de las imágenes para algunos autores sería igual que quitarle la esencia al lenguaje de la radio,

el cine o la televisión, porque el símbolo cobra su significación-- a partir de la motivación que recibe de la realidad. Motivación -- que se puede verificar análogamente con la materialidad del objeto a significar y la forma de expresión.

Pero el lenguaje simbólico que podría desarrollar la estructuración expresiva de las imágenes, no es una condición creada por sí misma, sino una consecuencia de la construcción organizativa y formal que se le da al contenido de la emisión en su conjunto.

"Una vez más, las imágenes no son signos (ni símbolos) como las palabras, signos cuyo papel consistirá en remitir a un sentido que sería siempre el mismo. Solo son signos en la medida en que tienen poder de significar".(26)

Pero, ¿el comportamiento de las imágenes constituidas como estructuras significativas tienen estabilidad y normatividad como lenguaje?, es decir, ¿es posible encontrar una gramática de la imagen, una sintaxis de la imagen, una semántica establecida de la imagen?

El semiólogo inglés, D.A. Dondis sostiene que las imágenes pueden llegar a tener una gramática propia, un comportamiento universal; y para tal efecto sustenta el concepto de "alfabetidad visual" que "implica comprensión, el medio de ver y compartir el significado a cierto nivel de universalidad previsible. Lograr esto requiere llegar más allá de las capacidades intuitivas programadas en nosotros para la toma de decisiones visuales sobre una base más o menos común, y más allá de la preferencia personal y el gusto individual".

Establecer una autonomía significativa de la expresividad de las imágenes, sin apelar a la lingüística, sería una posición vanguardista en la investigación semiológica; no obstante, el lenguaje de las imágenes no llegan a tener una significación arbitraria. Por el contrario, su referente guarda estrecha relación con la intención del creador de las imágenes (emisor) y de la libre interpretación del receptor.

Si una imagen significa, no es porque en sí misma contenga el poder de significar, sino porque es una imagen que al interior está compuesta de varios elementos mezclados; y al exterior está en concordancia con otras imágenes que en su conjunto y por connotación llegan a significar algo.

Pero también dicha imagen sufre un alto nivel de alteración significativa por las barreras culturales y psíquicas que el espectador utiliza para interpretar la imagen.

Por otro lado, Metz, semiólogo francés, afirma: "el cine (como lenguaje visual) difícilmente podría reclamar para sí una gramática. Aunque hay ciertamente reglas de uso, estas no son ni tan estrictas ni tan intrincadas como las del lenguaje verbal. No somos siquiera capaces de distinguir una construcción cinematográfica gramatical de otra que no lo sea. No se nos ocurriría observar a un realizador por una sintaxis incorrecta o por una elección errónea de imágenes". (28)

Con este orden de ideas, podemos decir que las imágenes como es --

estructuras de significación no están basadas "en la fijeza de la --
unidad y el convencionalismo de los signos. Sólo puede regir moda-
lidades referidas a esa fijeza fundamental. Todos los intentos he-
chos en este sentido han terminado en fracasos y el sólo hecho de
pretender una posible gramatización testimonia el desconocimiento-
de las condiciones expresivas y semióticas de la imagen animada --
(...) (la imagen) no supone a priori ninguna regla de orden grama-
tical. Las reglas sintácticas mismas están siempre sujetas a cau-
ción. Pueden afectar a una estética particular, a una estilística,
pero no al lenguaje del film (de-las imágenes) en su totalidad"(29)

En consecuencia, es inútil encontrar una dinámica particular del--
lenguaje de las imágenes en abstracto, es menester contextualizar,
partir de un ejercicio vigente y delimitado; partir de un estilo.
Lo anterior relativizaría el concepto de significación en términos
generales, no obstante, es necesario particularizar en un marco re
ferencial determinado.

"El mecanismo de diferencias y combinaciones determina la estructu-
ra interna del lenguaje cinematográfico. Cada imagen en la panta-
lla es un signo, tiene significado, es portadora de información.
Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte, las
imágenes en la pantalla reproducen los objetos del mundo real; en-
tre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una -
relación semántica. Los objetos se convierten en las significacio-
nes de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Por otra-
parte, las imágenes en la pantalla pueden adquirir significaciones
complementarias, muchas veces totalmente inesperadas. La luz, el -
montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc., pue--

den conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas, --- etc.". (30)

Hasta ahora nos hemos valido de los estudios semiótico desarrollados en torno al cine y su significación (a partir del análisis del plano y las concepciones estéticas del montaje) para encontrar algunos elementos que determinan la expresividad televisiva. No obstante, es pertinente mencionar que la televisión -aunque mantenga muchas semejanzas con el lenguaje cinematográfico- es otro medio de comunicación que se comporta y se ejerce de distinta manera, y por lo tanto, el lenguaje a utilizar sufre de peculiaridades exclusivas del medio.

Por principio de cuentas, la televisión en la mayoría de sus formatos carece de una abstracción estética que le permita desarrollar una expresión característica.

Y esto es entendible en la medida en que el ejercicio televisivo no se ocupa exclusivamente de formatos que lo desarrollen con apego a la estética.

Hay que recordar que la televisión, dedica buena parte de su tiempo a formatos informativos, de esparcimiento y de servicio doméstico; programas que se caracterizan por captar a un público masivo y llevarlo al lugar de los hechos de forma simultánea. Ahora bien, la simultaneidad en este sentido debe entenderse como un elemento nodal para la comunicación de masas de las sociedades desarrolla-

das, y un aspecto determinante para caracterizar a la televisión-- como el medio que asume de forma inigualable dicho fenómeno social.

Pero la simultaneidad estudiada dentro de un proceso de información social, está lejos de contribuir estéticamente a la expresividad - televisiva. (*)

La televisión tendría la posibilidad de erigirse estéticamente en determinados formatos -como las dramatizaciones y los telerreportajes- para desarrollar su propio lenguaje. Esto es, utilizar su --- avanzada tecnológica, su metodología y su potencial comunicativo - en formatos que le permitan desarrollar al máximo sus capacidades- para concebir una imagen típica con implicaciones artísticas.

Lograr esto, implicaría remitir a los teleastas (hacedores de la-- televisión) a promover un ejercicio televisivo, enmarcado en un con texto, para fomentar lenguajes y contenidos audiovisuales a partir de la experimentación televisiva; para proponer significaciones; - para desarrollar un estilo.

(*) La televisión debe encontrar esa forma particular que la diferencie de los - otros medios para expresar las cosas. Quizá sería una aseveración muy tajante - decir que la televisión no tiene una expresión propia, porque sería similar a ne garla como tal; no, sin embargo, ¿cómo catalogar la actual expresividad televisi va?. No es aventurado afirmar que la televisión se ha convertido en el medio de- comunicación por excelencia de las sociedades urbanas desarrolladas y semidesa- rrolladas tecnológicamente; situación que le otorga una preferencia inobjetable. Ahora bien, las limitaciones que la televisión pueda ejercer sobre la radio se - puede registrar en tanto que ésta última no ha alcanzado una especialización en- su lenguaje y sobre todo, en su función social; la radio existe, pero su desarro- llo tecnológico, social y estético está a expensas de la TV. Esto tiene más vali- dez en las sociedades donde la comunicación es la manifestación masiva del consu- mo y de la aceleración de mercancías en el ciclo de capital. Por su parte el cine se encuentra en una situación similar, "progenitor" de la tv, es víctima de un - medio que tiene mayores posibilidades de cautivar al público espectador, por su- condición simultánea; no obstante, el cine, existe.

Así pues, el establecimiento de una realidad fragmentada para constituir un lenguaje televisivo convencionalizado por los intereses-- de los emisores y las características de significación con las que cuentan las imágenes según sea su organización estructural en el -- contenido de la emisión, plantean los dos pilares a partir de los - cuales se podría desarrollar en la práctica, un estilo de televisión.

1.3 LA PRODUCCION TELEVISIVA DE IMAGENES Y MENSAJES.

Si la producción, desde la concepción materialista, "es el proceso de creación de los bienes materiales sin los cuales es imposible la existencia misma de los hombres" (31) Habría que delimitar, entonces, cuál es el producto que genera la televisión en su proceso productivo.

La producción televisiva se refiere esencialmente a la generación de imágenes y mensajes; las primeras son las formas (significantes) como se dan a conocer las emisiones; y los mensajes (significados) -- son el contenido implícito en las imágenes visuales y auditivas.

El proceso de producción de imágenes y mensajes televisivos en un contexto de intercambio y competencia económica, bien puede equipararse a la producción de una mercancía, sin embargo, dicha producción televisiva se ha constituido según los hábitos, vicios y costumbres de las emisoras productoras; así pues es necesario se elabore un estudio detallado sobre las distintas etapas de la producción televisiva para detectar su comportamiento a la hora de elaborar -- imágenes y mensajes.

No es aventurado afirmar que los procesos de producción televisiva están supeditados a infraestructuras técnicas de las empresas y --- consorcios transnacionales que están a la cabeza en materia de co--- municación.

Determinado desarrollo técnico promueve determinado ejercicio tele-

visivo; así, la producción televisiva se ve supeditada a los esquemas técnicos a partir de los cuales se desarrolla la infraestructura imperante.

No hay que olvidar que el avance científico y tecnológico no se socializa en la medida en que no satisfacen los intereses de los grupos de poder; y de la misma manera, se puede hablar de la producción televisiva que está supeditada a infraestructuras impuestas y heredadas de otros sistemas de producción.

Ahora bien, no se puede culpar tajantemente al desarrollo tecnológico de las imposiciones culturales y sociales, ya que lo importante no es la técnica en sí misma, sino el uso social que se le dé. Consecuentemente, el medio de comunicación delimitará sus funciones a partir del movimiento social y a partir del desarrollo.

Los centros de producción televisiva elaboran a su manera programas de televisión, un tanto porque cada uno ha encontrado (a partir de la práctica) comodidades para realizar producciones y también porque han subsistido a su peculiar forma de hacer televisión. Esto -- nos lleva a suponer que la producción televisiva también está expuesta a la organización operativa del personal que labora en la estación emisora.

Para tratar de cimentar el terreno por donde se trazarán las propuestas, es necesario estructurar -teóricamente- el proceso de producción televisiva para detectar la importancia del guión y el papel que debe jugar en todo el conjunto.

Al respecto hemos elaborado una división deliberada con fines esquemáticos:

- La prerealización.
- La realización.
- La postrealización.

Este esquema no trata de desarrollar un manual de producción televisiva, sino tratar los elementos constitutivos que entran en acción en el proceso para elaborar un programa de televisión.

1.3.1 LA PRERREALIZACION.

Hablar de prerrealización nos remite a todo el trabajo que se tiene que elaborar antes de grabar un programa televisivo; esta etapa es el esquema previo en donde se realizan y se planean las distintas - fases de la producción de televisión.

Desde nuestro punto de vista esta parte comprende tres elementos:

- La planeación.
- La investigación.
- El guión.

1.3.1.1 LA PLANEACION.

Para Jorge González Treviño la etapa de planeación se denomina "preparación", y no es otra cosa que "el trabajo previo de investigación y selección de ideas para crear nuevos programas; la revisión de los elementos con que se cuenta en ese momento para alcanzar los resultados deseados; el estudio de los costos que implica llevar a cabo tal o cual acción y, en caso de ser posible, tener la certeza que el programa se 'venderá' o tendrá el éxito deseado. En algunos casos como lo es en la televisión educativa, se acostumbra realizar evaluaciones a lo largo del proceso de producción para poder prever o acertar que las acciones emprendidas alcanzarán los resultados -- deseados desde un principio". (32)

Esta etapa de la producción televisiva trata los índices y los pará

metros por donde se deben desarrollar los enfoques del programa---- planeado. Lo anterior supone un conocimiento amplio y suficiente -- del público receptor; también supone un buen nivel de cultura general por parte de los planificadores.

El sector comercial, en la mayoría de los casos, planea sus programaciones a partir de las ganancias económicas que le pueda generar un tipo de emisión en determinado horario y para determinado público.

No hay que olvidar que la televisión comenzó a planear su desarrollo desde el momento en que las respuestas del público a los mensajes - publicitarios del medio eran masivas y de gran impacto. Sondeos, en cuestas de opinión, y controles de audiencia dieron pauta para elaborar programaciones acordes al público, a los horarios y a las --- temáticas a tratar. Esta postura funcionalista siempre partió de -- objetivos lucrativos bajo los intereses de incrementar la venta de productos y servicios; estableció al público como mercado de consumo y creó una actividad televisiva acorde al desarrollo capitalista de acumulación de capital.

La publicidad, a través del fomento al consumo, se convertiría en-- la principal actividad social que le daría el primer matiz a la investigación y planeación de la televisión como ejercicio de comunicación a niveles de masas.

Patricia Arriaga (33) sin embargo objeta la postura anterior y ---- afirma que la producción de bienes de capital no requiere de la pu-

blicidad para generarse y reproducirse; ya que la acumulación es--- una actividad inherente a los ciclos del capital.

En efecto, la publicidad se adapta fundamentalmente a la acelera--- ción de la producción de las mercancías suntuarias. No obstante, es ta condición que objetivamente relativiza el papel económico-social de la publicidad en una formación capitalista, no puede descartar - el origen teórico que utilizó la televisión comercial para planear- sus programaciones, esto es, a través de los efectos que la publici- dad-comercial ocasionaba en los receptores.

Por su parte, la televisión cultural y educativa (rubro en el cual debe inscribirse la televisión universitaria) debe contemplar di-- ferentes parámetros para desarrollar una planeación objetiva y efi- caz. Debe tener conocimiento del público receptor, pero no como un mercado de consumo, s;no como un conglomerado social ávido de cul- tura e información.

En otras palabras, deben ubicar su ejercicio televisivo no como --- una acción publicitaria para agilizar el consumo de mercancías, --- sino como un servicio a la comunidad en materia de información so- cial, recreación, educación y participación.

La televisión cultural, aunque supeditada al desarrollo tecnológico imperante, debe tener sin embargo una planeación alejada de las in- fluencias de la televisión comercial para desarrollarse por sí sola.

Esta fase de la producción televisiva contempla la precisión de los

objetivos de las series, un estudio de los horarios y los públicos, así como de los contenidos y los temas a desarrollar; analizar los formatos mas adecuados en relación a las tendencias sociales en educación, cultura, información y política.

La planeación pues, integra a todos los sectores del proceso productivo para darle cuerpo al programa, decidir el enfoque, determinar el objetivo, llegar a un acuerdo con respecto a los tratamientos de cada tema, planificar funciones, en fin, detallar al máximo todas - las posibles variantes que intervienen en el desarrollo de la emisión.

La proyección administrativa, productiva e id ológica le dan a la - etapa de planeación un peso determinante en la elaboración de emisiones televisivas porque representa el soporte analítico y planificado de las ideas, las imágenes y las secuencias narrativas manifestadas en los resultados en pantalla.

1.3.1.2 LA INVESTIGACION.

De entrada se podría suponer que no existe una planeación si de antemano no se realizó una investigación de públicos, símbolos, reacciones sociales, aceptación o rechazo de las emisiones, etc.; esta etapa puede realizarse a la par que la etapa de planeación.

Sin embargo, ocupémonos ahora de la investigación que se realiza a partir de que ya existe un bosquejo general de la planeación definitiva, es decir, una vez que se haya delimitado el tema, el público, el horario, los objetivos, la metodología y las características propias del programa en cuanto a expresividad audiovisual, estructura y contenido.

Es necesario elaborar un análisis para que posteriormente el guionista incorpore en su traducción al lenguaje televisivo ciertas ideas, conceptos y hechos que le permitan construir un texto más accesible según sea el público y la circunstancia cultural seleccionados.

La etapa de investigación en la producción televisiva de imágenes y mensajes debe estar a cargo del guionista, preferentemente, debido a que es la persona más adecuada para percatarse del movimiento y las inquietudes sociales, y así manifestarlas en un guión. Lo anterior supone que el guionista además de ser un escritor capaz de elaborar diálogos, situaciones dramáticas y narraciones, debe tener el acervo cultural y metódico para traducir algunos elementos esenciales de la realidad a la expresión audiovisual.

Serfa muy alentador si el guionista pudiera realizar una investigación de campo siempre que se tenga que elaborar un guión; no obstante, hay ocasiones en que los temas a desarrollar son ajenos al campo profesional del guionista por lo tanto, es muy difícil esperar - que el escritor pueda responsabilizarse de una investigación de es te tipo. En estos casos, el guionista debe asesorarse de especialis tas para que éstos le preparen un texto en donde se especifiquen--- los contenidos y los objetivos del programa.

No debe suponerse que el guionista, al quedar excluido de la investigación, no tendría una postura metodológica en su trabajo, puesto que la traducción de esa información textual a la expresividad de las imágenes audiovisuales requiere de un comportamiento analítico-- por parte del guionista.

Aquí, indirectamente se reivindica el papel del guionista dentro -- del proceso de la producción televisiva, puesto que se extienden -- sus funciones reales y se le da una jerarquía mas acorde con la importancia de su trabajo respecto a todo el proceso en su conjunto.

La investigación presupone un compromiso de la estación emisora en-- el momento de tratar un tema, debido a que asume una responsabilidad y una participación formal como agente informador y como agente opi nativo sobre el asunto que esté tratando.

El medio de comunicación puede resguardarse en las opiniones de los intelectuales para tratar un tema, pero en el fondo no asume una po sición al respecto. Mas bien, su posición participativa no existe,-

En este sentido el medio toma el camino más fácil y prácticamente - desecha la investigación como parte medular en la elaboración de un programa.

La utilización de comentarios de personas especializadas en diversos temas es un recurso importante que el productor debe tener a la mano para engrandecer el cuerpo informativo de su emisión; sólo que es negativo cuando dicho recurso se convierte en la columna vertebral de los programas televisivos de opinión.

Por ahora puede bastar mencionar que la investigación de la producción televisiva de imágenes y mensajes es la etapa en donde se manifiestan más concretas y depuradamente los objetivos a conseguir, -- así como vislumbrar todos los elementos que entrarán en juego en la producción.

Es importante aclarar desde ahora, que el guionista debe realizar -- una investigación a dos niveles:

- 1) En la recabación de datos, acorde con la planeación y objetivos-- para sacar un informe sinóptico redactado textualmente y
- 2) La postura metodológica que el guionista asumirá al traducir ese informe sinóptico en el guión televisivo.

Hay que destacar que las dos etapas son investigaciones distintas, -- pues la primera se refiere a un trabajo de campo y la segunda a un trabajo interpretativo y metodológico que le permiten al escritor-- elaborar una estructura guionística con elementos propios de la expresividad televisiva.

1.3.1.3 EL GUIÓN.

La guía de continuidad es el enlace entre la etapa de prerrealización y la realización de un programa de televisión; no es sencillo encasillar al guión en la prerrealización cuando dicho texto puede ser el material definitivo para realizar la producción, sin embargo, la elaboración del guión, vista como una secuencia inmediata de la planeación y la investigación, puede considerarse como un material previo a la realización misma del programa.

Ubicar al guión en esta etapa implica que dicho texto surge como -- una propuesta para presentar audiovisualmente un tema y unos objetivos previamente seleccionados; pero en ningún momento debe surgir-- como el texto definitivo.

El guión puede catalogarse como la cristalización de los procesos de planeación e investigación y el cimiento para canalizar y conducir los trabajos de la propia realización, es decir, es el vínculo entre el aspecto teórico (planificación) y el práctico (realización) del proceso. No obstante, el guión es la etapa desde donde se pueden manifiestar todos los valores culturales, ideológicos y políticos del autor (guionista) y del medio que difunde.

Aquí nos encontraríamos frente a uno de los vicios del medio; pues al remunerar a destajo (free-lance) al guionista, su trabajo se ve deteriorado en virtud de que no tiene una seguridad económica para escribir libremente y no puede tardarse el tiempo necesario para estructurar con una buena investigación su guión. Por lo general, el-

guionista es un "dialogador" o "skechista" que tiene la capacidad de elaborar guiones superficiales -de un día para otro- con un lenguaje sin contenidos claros.

El abaratamiento o desprofesionalización del guionista se desata -- cuando el medio solicita guiones 'sencillos' o 'amenos'; así, el -- guión elaborado -que contiene más trabajo intelectual- se reconoce de la misma forma que aquellos textos efímeros, creando un círculo vicioso y una pérdida constante de los contenidos.

Presentar al guionista de la producción televisiva como especialista en comunicación, que tiene la capacidad para analizar y elaborar una opinión crítica de la realidad, y además, poder aprehender los valores, símbolos y preceptos de la realidad social en un lenguaje televisivo característico (con estilo), presupone reconocer el papel de un profesionalista hasta ahora desprestigiado en el medio.

"Cuando usted escriba un guión está escribiendo una obra literaria y educativa, pero al mismo tiempo un instrumento de trabajo para todos los que han de intervenir en su producción; director, musicalizador, técnico operador, locutores, actores, sonidista (iluminador, camarógrafos, productores) cronometristas, etc. Cada uno de ellos-- recibirá una copia del guión y cumplirá su parte de acuerdo con sus indicaciones. Ellos han de permitirle saber lo que debe hacer antes de la grabación o transmisión y durante la misma; y cuándo debe --- hacerlo. De ahí la necesidad de que usted escriba y diagame su guión en forma precisa, ordenada y detallada". (34)

Con buenos guiones se aseguran las buenas producciones. Dicho principio precisa la ubicación del guión como la etapa más importante de la producción televisiva.

Es de suponerse que no todas las especificaciones técnicas podrán acatarse a la hora de producir el programa de televisión, es decir, en ocasiones será difícil respetar las producciones estéticas en cuanto a lenguaje en imágenes visuales y auditivas que el autor anote en el guión.

Mientras no se desvirtúe el contenido expresado por el autor del guión los cambios del momento serán bienvenidos; pero hay que relativizar en qué consisten dichos cambios; puesto que la modificación de un fragmento musical por otro; de un encuadre por otro; de una tonalidad por otra; de una expresión gestual por otra; por insignificantes que puedan ser, corren el riesgo de modificar el mensaje, el contenido y el propósito manifestado por el autor.

Cuando nos acercamos al discurso de un libro clásico de la literatura universal, experimentamos una sensación muy particular, que sólo como lectores podemos adquirir, y cuando nos enfrentamos a la versión cinematográfica, televisiva o radiofónica de la misma obra literaria, experimentamos también sensaciones muy peculiares; pero nunca iguales a aquella que surge cuando lemos la obra original. Sencillamente porque son obras artísticas diferentes, que percibimos y asimilamos de distinta manera.

La misma situación podría ocurrir cuando hablamos del guión de tele

visión y el resultado en pantalla, debido a que al asimilar ambas-- obras (guión y emisión) las motivaciones son distintas.

Pero aunque el guión sea una obra -materialmente distinta- es necesario reconocerlo como el motor conceptual, estético formativo, técnico y organizativo que vincula a todos los elementos de la producción televisiva.

La Enciclopedia Focal de las técnicas de cine y televisión, por --- ejemplo, es una de las obras más importantes donde se detallan las técnicas de la realización audiovisual. Sin embargo el guión abarca-- nueve renglones de la obra de 1264 páginas, y en ese breve párrafo se puede leer lo siguiente: "el guión es el rollo de papel que le-- sirve al actor para moverse frente a las cámaras". (35)

También encontramos tratados de gramática, lingüística y estilística, capítulos de cuadros sinópticos y ejemplos, pero son escasos - los libros que hablen del guión como un elemento ideológico y cultural para cimentar un ejercicio televisivo sólido.

Mario Kaplún, es quizá el único autor que además de incluir ejemplos esquemas y recomendaciones estilísticas en su texto PRODUCCION DE - PROGRAMAS DE RADIO, se ha preocupado por teorizar acerca de las posibilidades y modalidades culturales que lleva implícito el guión como núcleo estructural de las emisiones radiofónicas. (*)

(*) La aseveración sólo hace mención a los textos que parten de una análisis de los contenidos ideológicos y estéticos de los guiones de las producciones audiovisuales; en ningún momento se trata de afirmar que el tema de los guiones no haya sido tratado; o que no existan textos que se refieran a un estudio ideológico de la televisión, etc. La diferencia a señalar aquí es precisamente destacar la ausencia de un texto que se ocupe en darle al guión, al contenido y al estilo televisivo una jerarquía-- sustancial en el proceso de producción televisiva.

Sin embargo, el texto de Kaplun cuenta con serias limitaciones con respecto al tema que venimos trabajando; por ser un texto dedicado y desarrollado en torno a la radio, exclusivamente, y por estar escrito hace siete años.

El guión de televisión, dentro del proceso de producción de una emisión, juega un papel determinante en la estructura física, estética y de contenido; involucrando a los realizadores a asumir su compromiso en el tratamiento de los temas.

1.3.2 LA REALIZACION.

La realización se puede considerar como la segunda gran etapa de la producción televisiva, en donde se transforman las ideas manifestadas en el guión, en imágenes audiovisuales que estarán casi listas para difundirse socialmente.

Los aspectos que más nos importará revisar de esta etapa son aquellos que tienen una vinculación más directa con el guión, y no digamos técnicas, sino formal y culturalmente trascendentes, es decir, aquel enlace que puede modificar el sentido y el mensaje expresados en el guión.

1.3.2.1. LA PRODUCCIÓN DEL GUIÓN SELECCIONADO.

"La producción es el proceso mediante el cual una idea se va transformando hasta llegar a plantearse en términos reales de audio y de video (sonido e imágenes), más los elementos existentes en el momento de ser grabado o transmitido un programa".(36)

La producción es quizá el momento en donde se ve el real ejercicio de la televisión; es cuando operan todos los técnicos, directores y actores de la serie; es cuando confluyen en la práctica todos los elementos del conjunto.

Sin embargo, todos ellos tienen una tarea previamente delimitada en el guión, al cual deben apegarse para que su trabajo dé como resultado un programa de televisión previsto con anterioridad. Esto quiere

decir que en teoría, la improvisación debe quedar al margen, y sólo hará falta para completar y enaltecer situaciones que no desvirtuen el tema central a desarrollar por todos.

Hasta aquí podría pensarse que el guionista se ha convertido en el 'dictador' de la producción televisiva, ya que irrevocablemente sugiere (ordena) cómo deben operar los técnicos y los actores; sin embargo, el guionista en muchas ocasiones no puede determinarlo todo; y en buena parte porque las posibilidades reales del estudio y del equipo de producción tienen muchas carencias técnicas y los recursos humanos no siempre tienen un buen nivel de capacitación. Por lo tanto, lo más aconsejable es que existan suficientes "juntas de producción" en donde los técnicos, productores, escritores, actores, y demás participantes, también opinen sobre su labor en el trabajo general. Todo, con el propósito de no desvirtuar las pretenciones del contenido de las imágenes.

"De todo el personal que trabaja en una estación de televisión destaca principalmente el productor, ya que su responsabilidad consiste en organizar el proceso completo que lleva a la obtención de la transmisión o grabación de un programa o serie". (37)

En efecto, el productor es la figura principal, aún más que el guionista en esta etapa de la producción televisiva, y tiene la responsabilidad del resultado final del trabajo de todos. Sin embargo, esa característica que ubica al productor en la jerarquía más alta, en muchas ocasiones toma el mando de la producción no importándole el trabajo de planeación e investigación y modificando seriamente -

algunos conceptos fundamentales del guión.

El productor puede ser el principal enemigo del guionista sobre todo si no ha alcanzado a comprender el sentido cultural e ideológico del guión. Esta afirmación supone un guión metodológicamente estructurado ya que suele darse el caso que el guión es tan sólo un diálogo ameno -la mejor de las veces-. Esta aseveración es necesario relativizarla según sea el tipo de formato a utilizar, pues el rigor metodológico solo empobrecería un sketch cómico, por ejemplo. Sin embargo, determinados formatos (documentales, informativos, dramáticos y otros) necesitan de rigores analíticos para trascender e interesar al público.

Por lo general, el productor es un buen técnico y organizador, pero no suele profundizar en el contenido de los programas que produce. No es difícil encontrar a productores de televisión consultando enciclopedias o buscando los comentarios de sus amigos sobre temas --especializados para tener una vaga idea de lo que van a producir.

El productor tiene la obligación de traducir técnicamente en lenguaje audiovisual el guión seleccionado y se las arregla para que todo el cuerpo técnico funcione como él lo indique, para conseguir un resultado final. No obstante, la tarea del productor es agotadora si solo se toma en cuenta su labor administrativa y rectora; por lo que es un tanto injusto responsabilizarlo de la desvirtuación de los contenidos.

Así pues, el productor tiene y no tiene la culpa que una producción

adultere el mensaje previsto. Es culpable en la medida en que es el responsable, y no es culpable en cuanto es víctima de uno de los -- más comunes vicios del medio: la falta de concordancia entre la etapa de planeación y producción; cuyo enlace debe ser el guionista.

El trabajo del guionista no debe terminar en el momento de finalizar el guión, y que la instancia correspondiente se lo haya aceptado; sino que debe acompañar al conductor, al productor, al director de cámaras, al director de escena y a los asistentes y operadores-- para discutir y resolver conjuntamente los problemas imprevistos.

Dicha colaboración en el trabajo atenta contra las jerarquías tradicionalmente impuestas, porque relativizaría la función del productor a la hora de realizar el programa.

Esta clase de vicios, como otros casos que ya hemos apuntado antes, son obstáculos que la televisión universitaria podría erradicar y evitarse si desarrollara un planteamiento adecuado en la organización laboral del ejercicio televisivo.

En efecto, si perdemos de vista la importancia que le queremos-- dar al guión como una instancia nodal que proyecte el contenido y-- la ideología de los programas televisivos, consecuentemente tenemos que hablar de la desestabilización de jerarquías y de sistemas de producción.

Por otro lado si lo importante es el contenido, destaca tanto el -- cómo se digan los mensajes y el qué se dice con ellos. Dicha situa-

ción podría evadir el concepto tradicional de producción televisiva: el estudio, los conductores habituales, las estrellas reconocidas, los programas de concurso, los programas musicales, los eventos deportivos, etc. (*)

(*) Nuestra propuesta puede tener una similitud a lo que se le denominó en el ambiente cinematográfico EL NEORREALISMO ITALIANO, cuando los productores del cine italiano iniciaron un nuevo estilo, sin estrellas, sin estudios; reflejando problemas y lenguaje propios, y sobre todo, marcando una competencia de mercado con las producciones de Hollywood.

En Yugoslavia, ocurrió un caso similar en materia de televisión, pues los productores decidieron hacer televisión en la calle y consiguieron un aspecto fundamental en los procesos de comunicación social: la retroalimentación del público receptor que se ubicó como emisor de sus propios problemas e inquietudes.

1.3.2.2 LA DIRECCION DE CAMARAS EN BASE AL GUION.

Una vez que el productor ha conjuntado todo el material técnico y humano, y ha indicado las tareas generales de la producción, cede la estafeta al director de cámaras (que en ocasiones suele ser la misma persona) quien se hará cargo de mover a sus camarógrafos para captar los aspectos más relevantes del programa.

El director de cámaras trabaja con apego al guión y tiene en sus manos la visualización estética de las imágenes.

Existe una expresión fundamental para el manejo de las imágenes y que ésta debe ser conocida y utilizada por aquel que pretenda ser director, ya que el transgredirla sin justificación alguna empobrece el resultado final, además de provocar el rechazo casi inmediato de los televidentes (...) (ya que un elemento fundamental para el trabajo del director es el guión (...)) Jamás deberá presentarse el director a un estudio o locación sin antes haber estudiado y analizado a conciencia el guión que se va a grabar. La relación guionista-director debe ser muy estrecha ya que la de la decisión y diálogo que establezca depende buena parte del éxito de una emisión". (38)

Hay que distinguir aquí que la expresión a la que se refiere el autor citado, no es otra cosa que la forma peculiar de manejar la técnica televisiva en forma de lenguaje particular; lenguaje que quizá no exista propiamente, pues la televisión -ya se ha dicho con anterioridad- es un medio híbrido que heredó ciertos aspectos del lenguaje cinematográfico y radiofónico.

En todo caso, la supuesta expresión se analizará en virtud de las significaciones de las formas expuestas en las imágenes, en los contenidos planteados.

Ahora bien, el contenido de las formas de expresión son los conceptos, las abstracciones de los hechos y las conclusiones que la mente pueda desarrollar de los aspectos cotidianos. Las palabras no son nada sin su contexto correspondiente; lo mundano de las palabras nos llega más fácilmente porque su naturaleza nos es familiar; el receptor es mundano y coloquial.

Ejemplifiquemos el caso: si es un programa noticioso el locutor anuncia la muerte de un dirigente político y se apega exclusivamente a la lectura de la nota, el público receptor se enfrentará a la noticia como cualquier otra; un caso podría llevarnos a especular en otros terrenos que rebasan el informativo; esto ocurre cuando la noticia es difundida con amarillismo, subjetividades en el punto del análisis; dramatizaciones en la voz del locutor y una serie interminable de efectos técnicos (sonoros y visuales) para influir -- hasta subliminalmente- en el receptor.

El contenido como expresión pura es objetivo, pero deshumanizador. Este hecho nos lleva al siguiente dilema: ¿cómo expresar contenidos puros y que el público receptor tenga la disponibilidad de asimilarnos?, sobre todo bajo el supuesto de que el contenido no haga alarde de formalidades y apariencias.

El nuevo formato a proponer en esta tesis, no debe perder de vista-

esa particularización expresiva a partir de las significaciones visuales, a partir de las abstracciones en contenido, para construir una estabilización de la expresión televisiva mediante la utilización de elementos propios, tales como la simbología, la recuperación filosófica e histórica de los valores que se preocupan por reflejar nuestra idiosincrasia.

1.3.2.3 LA DIRECCION ESCENICA EN BASE AL GUION.

En términos generales puede decirse que el director de escena tiene las mismas recomendaciones que el director de cámaras para respetar el guión. No obstante, el director de escena sólo se limita a darle a sus actores los elementos suficientes para que den las emociones y los tonos que el texto sugiere. Es necesario que ambos directores tengan un estrecho trabajo para no desmerecer ninguna de las dos -- actividades y no insubordinar injustificadamente alguna de ellas -- con relación a la otra.

El Director de escena interviene en los programas de televisión que utilizan los formatos de teleteatro, sketch, telenovelas o dramatizaciones en general, ya que es evidente que en los formatos del noticiero telerreportaje, etc. se justifica su ausencia.

La dramatización, poco a poco se va volviendo uno de los mejores -- formatos con finalidades estéticas y formativas. En efecto, aun los programas educativos encuentran en las dramatizaciones elementos -- más humanos (mundanos y coloquiales) más identificables con el público para conseguir sus objetivos. De aquí que la actividad del director de escena cada día sea de mayor relevancia.

Los formatos televisivos que incluyen el drama son formatos activos pues "cuanto más humano sea un texto (...) tantas más posibilidades tendrá de interesar a un gran público". (39) (*)

(*) Aquí resulta imprescindible referirse al formato que caracteriza la mayor parte de la producción televisiva universitaria, al poner en pantalla un "busto-parlante" que durante horas conversa con un público que difícilmente se queda en ese canal, sino es que ya tenga advertido no prender a esa hora la televisión. Los productores de la TV universitaria, si quieren llegar a tener una aceptación de su público, podrían empezar por cambiar el formato que vienen utilizando hasta ahora.

La dirección de actores cobra diferencias significativas del teatro a la televisión, y sólo es porque la materia es distinta. El actor de teatro nunca experimenta la misma sensación en el estudio de --- televisión que en el escenario. El espectador no sufre de igual manera la catársis y la empatía en la televisión como en el teatro.

Sin embargo, esto no debe desmerecer el trabajo de actuación de los actores y mucho menos del director de escena que debe encontrar día con día convenciones y modalidades del lenguaje escénico adaptado a la televisión.

1.3.3 LA POSTREALIZACION.

Esta podría considerarse como la última gran etapa de la producción televisiva, en donde un trabajo de edición o montaje y post-producción le permitirán al productor dar los toques finales a su producto televisivo.

Aunque la mayor parte del trabajo ya fue elaborado, es necesario -- seguir los lineamientos anotados en el guión.

Los avances tecnológicos, hoy en día, pueden concebir, a nivel de-- edición, un programa de televisión que bien puede modificar el sentido del programa, sin embargo, dicha etapa no debe apartarse del-- trabajo elaborado precedentemente.

1.3.3.1 LA EDICION EN BASE AL GUION.

El editor, a diferencia de aquel "censor" que trabaja con las tijeras en la mano, debe ser un especialista que utilice la técnica al servicio del planteamiento general del programa. Así, como los demás técnicos del proceso televisivo intervinieron en el esquema general, el editor, tiene el derecho de opinar y trabajar en virtud-- de todos.

La edición es la etapa de la producción televisiva de imágenes y -- mensajes en donde se manifiesta más claramente el contenido de la - emisión, debido a que es la fase en la que los productores le dan-- el toque final a todo el trabajo.

Si bien es cierto que desde el guión deben quedar marcados detalladamente todos los valores culturales y de contenido, es hasta la edición de las imágenes cuando se podrá conseguir el mensaje deseado en la práctica.

La edición es el trabajo técnico que complementa toda la etapa de planeación y realización, y por lo tanto todo el contenido expresado en el guión. Esto supone que el montaje puede desvirtuar con suma facilidad la esencia del contenido si no se siguen los lineamientos generales.

Al hablar de montaje o edición necesariamente se tiene que hacer referencia a la narración de las imágenes, esto es, la forma en cómo se van a asociar y a yuxtaponer los distintos elementos que componen la expresión televisiva para conseguir un mensaje preconcebido en el guión.

El montaje -herencia nodal de la expresión cinematográfica- en la televisión tiene el papel de dar significación a las imágenes propuestas en la pantalla del televisor; se podría decir que esta última etapa es el acomodo final que la da validez estética y significativa a las imágenes.

Para que el guión sea respetado por la edición, es de suponerse que en dicho texto se anotaron las posibles combinaciones de imágenes visuales y auditivas para alcanzar un mensaje determinado; no obstante, la narración, el lenguaje planeado, puede ser modificado por una mala interpretación del guión, o sencillamente, por un desapego

a lo señalado en el texto original.

Hay que recordar que el montaje "es un caso particular de yuxtaposición de elementos distintos del lenguaje (audiovisual). Ciertos estilos artísticos están orientados a producir un choque entre los elementos (así surge el estilo metafórico en la prosa o la confrontación de los personajes a nivel de argumento [...]). Pero todo estilo ya esté plagado de contraste, ya produzca la impresión de una completa armonía, tiene en su base una yuxtaposición de elementos, una sorpresa, sin la cual ese texto carecería de información. Por eso el montaje como fenómeno del lenguaje (audiovisual) es consustancial..."(40) es decir, se compone de dos tipos de sustancias enfrentadas.

Equiparar el concepto de montaje cinematográfico a la edición televisiva aun es prematuro, porque dicho proceso, para el cine es la esencia de su expresión como de su lenguaje; y en cambio, para la televisión todavía es un momento de depuración técnica y de efectos, más no de expresión propia.

Sin embargo, la televisión tiene tantas o más posibilidades que el cine en su expresividad a partir de la adecuada utilización estética de la edición.

El cine yuxtapone elementos y busca una conclusión intelectual por parte del espectador para significar un mensaje a partir de la combinación de la imágenes; la televisión, por su parte, en la etapa de edición combina elementos de su expresión, pero sólo los depura-

técnicamente mediante efectos.

Es pertinente anotar aquí las principales características técnicas de la edición televisiva: "Lo grabado con una sola cámara puede parecer como si hubiera hecho con tantos como ángulos se hayan tomado; las voces se pueden alterar, haciendo mucho más fácil el trabajo de doblaje o lip-sink; las ediciones cuadro por cuadro hacen posible la animación en video y dan lugar a fenómenos como el slap-stick (personajes y objetos animados en sentido normal y al --reves, a alta velocidad); la cámara lenta, que favoreció enormemente a los deportes; la repetición instantánea y el cuadro fijo o con gelamiento de las imágenes; el encadenamiento de varias videograbadoras con grabadoras de audio que realcen el trabajo de edición en tiempo real, y otras más, son solo algunos de los recursos de los-- que uno se puede valer para enriquecer su programa una vez grabadas las secuencias". (40)

Potencialmente, los recursos técnicos de la televisión, los video--lenguajes tienen más posibilidades de alcanzar niveles de significación en sus imágenes que el cine, precisamente, por esa avanzada --tecnológica en la que está inscrita la televisión.

Valdría la pena relativizar los contenidos estéticos de las imágenes televisivas con respecto al cine, primordialmente porque la ---televisión aun no se ha caracterizado como una actividad artística-- en sí; aunque -no es molesto insistir- implícitamente tenga un gran potencial estético.

2. EL GUIÓN DE TELEVISION COMO RESULTADO DE UNA INVESTIGACION SOCIAL Y COMO PROPUESTA METODOLOGICA EN EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS.

Concebir un guión de televisión como resultado de una investigación social, implica un aumento en el nivel de profesionalización en el manejo de los temas; un terreno conceptual adecuado para desarrollar peculiaridades significativas del medio, y encontrar una estilística propia.

"En un sentido amplio, investigar es hacer diligencias para descubrir una cosa, pesquisar inquirir, indagar; discurrir o profundizar concienzudamente en algún género de estudio". (42)

"La investigación es un proceso que mediante la aplicación de métodos científicos, procura obtener información relevante y fidedigna para extender, verificar, corregir o aplicar el conocimiento". (43)

"La investigación es el manejo de cosas, conceptos o símbolos con el propósito de obtener generalizaciones que permitan extender corregir o verificar el conocimiento, ya sea que éste auxilie en la construcción de una teoría o en la práctica de un arte". (44)

Así pues, el guión de televisión es el resultado de una investigación social en la medida en que surge de una proyección analítica y planificadora para profundizar en los temas a desarrollar y sustentar así una producción televisiva acorde con las necesidades e intereses sociales predominantes.

Por otra parte, el guión de televisión es una propuesta metodológi-

ca en el tratamiento de los temas porque implícitamente manifiesta la postura (política e ideológica) del autor-guionista y del medio-difusor en la organización productiva de la emisión.

Asumir una responsabilidad, ya sea para informar, entretener, educar o politizar a través de la televisión, obliga a los emisores de finir sus concepciones sociales.

Por lo general todas las estaciones de televisión y las emisoras en su conjunto, mantienen una línea política acorde con los principios básicos que sustentan el sistema político, pues hasta cierto punto, -- no es común encontrar un medio de comunicación en discrepancia total y abierta con el discurso del poder hegemónico dominante. (*)

Es importante pues, marcar una diferencia entre la línea política a seguir por un medio de comunicación para tratar temas y abordar situaciones según sean los señalamientos del régimen establecido en el poder y el esclarecimiento político y filosófico (metodología) -- de los emisores para asumir un compromiso profesional en su actividad comunicativa.

Es evidente que los dos aspectos señalados tendrán una estrecha relación entre sí, sin embargo, la decantación filosófica y política de los emisores puede abrir brecha para generar una comunicación --

(*) Algunas experiencias nos han mostrado la potencialidad subversiva de los medios de comunicación, cuando se utilizan como aparatos de agitación política. Casos como Radio Rebelde en Cuba; Radio Sandino en Nicaragua, Radio Argel en Argelia, etc. Pero en tiempos de estabilidad social, el medio de comunicación -- por -- muy crítico y opositor -- mantiene un margen de tolerancia en el régimen político -- vigente para seguir ejerciendo.

social más democrática y participativa, sin entrar en contradicción -al menos en forma evidente- con el discurso vigente del poder.

Saber con claridad qué se hace, cómo y para quién daría como resultado un ejercicio televisivo más acorde con las necesidades sociales- de información, recreación y politización.

Así pues, el guión elaborado con una metodología debe generarse y-- ajustarse a una propuesta estética y formativa dentro de un marco - social históricamente delimitado.

Las tendencias de investigación para el sustento metodológico de los guiones prácticamente no existen en las estaciones de televisión. A lo sumo los estudios que se llegan a realizar obedecen a exigencias de mercado, constituido por los espectadores, para el consumo de -- ciertos productos comerciales.

A estas técnicas de investigación se les ha dado el nombre de "ra-- ting", dado que sus resultados "son objeto de una confianza casi -- religiosa por parte de los empresarios que regulan así su participa-- ción financiera en determinado programa(...) Los medios empleados - por la investigación van desde la llamada telefónica repentina a -- centeneros de teleespectadores escogidos en el listín telefónico,-- a los contadores aplicados a los aparatos televisores con el fin de comprobar qué canales y a qué horas han sido escogidos con mayor -- frecuencia en el transcurso de una semana".(45)

"Un rating es sólo un número, mide la cantidad de un auditorio, no-

mide la eficacia. No verifica siquiera si el espectáculo gusta a--- la gente". (46)

La investigación a la que nos referimos en este apartado, lejos de ser un rating, se refiere a la documentación planeada y metodológicamente estructurada para sustentar el contenido sea de un programa de televisión aislado hasta una serie de muchas emisiones.

Así pues, la investigación debe estar en común acuerdo con la planeación general de la serie y con los objetivos. En lo que se refiere a los espectadores, no se trata de hacer una llamada telefónica, -- sino de emprender un estudio que dé como resultado el análisis de-- indicadores sociológicos para determinar las necesidades temáticas-- que los espectadores requieren para complementar su distracción, su educación y su información sobre los acontecimientos cotidianos de la vida pública.

Debe quedar claro, pues, que la investigación de campo que sustenta el trabajo guionístico es la primera etapa en donde el guionista-- o el especialista elaboran una propuesta documental a partir de la cual, el guionista aplicará los elementos del guión metodológico.

2.1. EL GUIÓN METODOLÓGICO.

La pobreza de la expresividad televisiva en cuanto a contenidos, -- objetivos y eficacia(*) -aun en aquellos canales en donde la técnica está muy desarrollada- se debe a la falta de una consistencia metodológica en la elaboración del guión.

El guión es un momento de la producción televisiva en donde se plantean todas las manifestaciones culturales, estéticas, ideológicas y políticas del autor y del medio que difunde. No obstante, el guión surge de una investigación donde de antemano se manifestaron los valores culturales o ideológicos, pues concebir el guionismo como una actividad metodológica, nos lleva a considerarlo como un texto promotor de una forma particular para realizar los mensajes sociales.

(**)

(*) Esta palabra nos remite al adecuado uso del medio de comunicación en contrapartida con un uso práctico 'eficiente' que sin perder calidad técnica, sus contenidos (aspectos profundos y lógicos de la expresividad) carecen de consistencia metódica.

"La eficacia ha sido arrollada por la eficiencia [lo práctico], lo que significa que entre nuestras manos ciertas técnicas tienden a dejar de ser medios para convertirse en agentes, es decir, causas generadoras de efectos que no participan ya de la necesidad causal natural [...] El arrollamiento de la eficacia-- por la eficiencia no sólo plantea, pues, un problema de proporciones entre el -- hombre y las prácticas que pone a funcionar. Nos remite al problema más profundo y de otra manera angustioso del convertirse en otro del hombre [...] Es entonces fácil ver que tal punto de vista coloca las técnicas de información visual en el centro del andamiaje de las técnicas modernas". (47)

(**) Lo contrario es lo que actualmente sucede en casi todos los centros de producción televisiva (universitarios, estatales y privados) que afrontan una comunicación con guiones exentos de seriedad metódica en su elaboración y de referencias culturales precisas.

La experiencia nos ha demostrado hasta ahora que el guión sólo es-- una traducción narrativa a la ligera en la mayoría de los casos de un texto documental o dramático (realidad o ficción) que no obliga al guionista a hacer una investigación exhaustiva del tema.

Así pues, el apego a una metodología para elaborar guiones de televisión, traerá como consecuencia una producción rica en contenidos y enaltecedora de los mensajes y valores culturales mostrados por la institución emisora.

El guión metodológico tiene una estrecha relación con la estructura del programa a realizar, y sobre todo, con la resolución que se le dé al tratamiento del tema de acuerdo a las concepciones estéticas del emisor -sin desconocer al público receptor-. Así, por ejemplo, el guionista al construir un texto televisivo metodológicamente, -- tendrá la posibilidad de conjuntar diversos elementos que le darán un matiz ideológico al mensaje perseguido en la transmisión.

Dichos elementos se pueden desglosar de la siguiente manera:

- Selección del tema a desarrollar.
- Conocimiento sociológico de los espectadores de acuerdo a los --- niveles de difusión televisiva.
- Abordaje del tema seleccionado, e
- Interpretación y tratamiento del tema, mediante la narración au-- diovisual para conseguir una proposición argumental.

Antes de pasar a analizar parte por parte los elementos del guión--

metodológico, es importante señalar que éste sólo tendrá vigencia-- en la medida en que parta de un marco referencial y de objetivos -- bien establecidos. De lo contrario, sólo se comportaría como una limitante que no permitiría desarrollar las reales posibilidades ex-- presivas que le otorga el rigor metodológico.

Es perti nente aclarar que el guión metodológico no es un manual para elaborar textos narrativos, y los elementos por analizar más adelante, sólo son propuestas argumentales para sustentar estética y - contextualmente el trabajo a realizar.

2.1.1 ADECUADA SELECCION DEL TEMA A DESARROLLAR.

El guionista por lo general tiende a desarrollar los temas que la emisión se ha propuesto cubrir. Cuando existe una planificación adecuada de la serie, el guionista establece una ruta de trabajo para programar sus tiempos.

La elección del tema tiene que ver con la visión del guionista, debido a que es el único dentro del cuerpo productivo que tiene la perspectiva intelectual para poder opinar desde el principio sobre la elección y el tratamiento del tema según sea el público receptor (condiciones socioeconómicas y culturales) la planeación y los objetivos.

La elección del tema implica el conocimiento del público al cual estará dirigida la emisión; así, por ejemplo, si el público es cautivo, dentro de un sistema de televisión de circuito cerrado, podría pensarse en un tema especializado y desarrollado hasta el máximo; o si el público es masivo, valdría la pena detectar algunos índices socioculturales característicos de los receptores.

En ambos casos, los productores de televisión y en especial, el guionista, deben hacer un análisis a conciencia de la circunstancia cultural informativa y educativa en las que esté inscrito el público receptor para proponer temas que realmente sean del interés general.

Pensemos en un ciclo cualquiera difundido a un grupo de especialis-

tas dentro de un Congreso Internacional, y además difundido al público en general.

En el primer caso, las dificultades son menores porque existe una atmósfera conocida por todos, y por lo tanto, los guionistas del ciclo sabrán el nivel de complejidad que le darían a los tratamientos de los temas. Pero no hay que perder de vista, que el guión a este nivel, podría ser más complejo, que en el caso de la difusión masiva.

Sin embargo la difusión masiva implica elementos variados y más profundos que el caso anterior, porque el conglomerado social es heterogéneo y de variadas capacidades intelectuales en la asimilación de los temas.

Ahora bien, argumentos hay muchos, y la validez de éstos no se encuentran en la novedad, sino en el tratamiento que se les dé; y en este sentido, un tema, por bien desarrollado que esté audiovisualmente, si no tiene una referencia cultural, social o histórica, no tendrá una justificación en su uso social, y por lo tanto, será un tema inservible en todos los sentidos para los receptores.

La utilidad de los temas que los espectadores pueden entresacar de las emisiones televisivas, se verificará en la medida en que el tratamiento temático proponga hechos, acciones, datos, informaciones, opiniones parciales con respecto al desenvolvimiento social.

En efecto, la parcialización, la postura, el punto de vista del emi

sor le dá al tratamiento del tema un cariz de contenido que el es--
pectador sabrá si acepta o no; apelar a esa posibilidad de decisión
por parte del público crearía un ambiente más crítico y participativ
vo, y a su vez, un clima propicio para ir superando conjuntamente--
(emisores y receptores) la calidad de las emisiones televisivas.

Pero no basta darle a un tema un buen tratamiento profesional y es--
tético para decir que la elección del mismo es correcta. Para que -
lo sea, el tema debe estar en concordancia directa con el desenvol-
vimiento social que se viva en ese momento; en relación con los va-
lores culturales que cimienten la identidad social; o que sencilla-
mente exista una justificación para desarrollar esos temas.

Dicha "Justificación" debe entenderse como la referencia social ---
cultural-histórica que el guionista le dará al tema.

La televisión no debe usar los temas para justificar el conocimien-
to enciclopédico, donde solamente se habla con veracidad científica
pero sin ningún compromiso social.

La selección adecuada del tema, tiene una estrecha relación con la-
planeación, los objetivos y los principales indicadores culturales-
e históricos que el público identifica como parte de su realidad--
vvida y determinante, pero la selección del tema también debe es--
tar en relación con las principales tendencias de investigación so-
cial y científica que se presenten en la comunidad científica res--
pecto de los fenómenos ocurridos en la sociedad mexicana.

Como ya lo hemos señalado, las empresas televisivas estatales y pri

vadas no cuentan en sus organizaciones con centros de investigación social y científica que les permitan darle una consistencia argumental a las series presentadas en la pantalla chica.

Sin tratar de desmerecer al trabajo profesional de muchos productores de la televisión mexicana, creemos que se han preocupado por -- desarrollar la forma y no el contenido de sus programas.

Por lo tanto, hay que destacar el papel que la televisión universitaria le daría al contenido de sus programas, si la elección de los temas estuviera en directa relación de trabajo con los centros de-- investigación social y científica con los que cuenta la Universidad Nacional.

2.1.2 CONOCIMIENTO SOCIOLOGICO DE LOS ESPECTADORES.

El espectador, por definición, está dedicado a la contemplación de un espectáculo; es decir, para que se lleve a cabo un fenómeno artístico, natural o social en forma espectacular debe existir una relación dialéctica entre el hecho representado y la contemplación de ese hecho.

Suprimir alguno de los dos elementos, destruiría la relación establecida, y consecuentemente, el espectáculo dejaría de serlo.

"El espectáculo es esencialmente un fenómeno destinado a la contemplación [y aunque] algunos fenómenos de la realidad (naturales o sociales) puedan manifestarse espectacularmente: guerras, demostraciones de masas, fuerzas desencadenadas de la naturaleza, paisajes grandiosos, constituyen un espectáculo en la medida en que rompe -- la imagen habitual que se tiene de la realidad. Ofrecen una imagen familiar, magnificada, reveladora al hombre que las contempla: el espectador". (48)

El espectador de la televisión presencia un espectáculo en la medida en que existe una deformación fragmentada de la realidad en la televisión y un tratamiento particular de los temas que le permiten al televidente crear su propia idea de la realidad.

"El espectáculo propiamente dicho, el que el hombre se da a sí mismo como un juego o una expresión artística, puede ser mas o menos espectacular en la medida en que se aleje o se acerque a la reali--

dad cotidiana". (49)

La realidad mostrada en el aparato es otra (similar o no) con respecto a la realidad natural y social; no obstante, el espectador, aunque mantenga su condición contemplativa, debe participar activamente del fenómeno espectacular que presencia.

"La contemplación misma no constituye una simple apropiación pasiva por el individuo, que responde a una necesidad humana de mejorar -- las condiciones de vida y entraña ya una cierta actividad. Esta --- actividad puede ser mayor o menor en dependencia no sólo del sujeto y de su ubicación social e histórica, sino también [...] de las peculiaridades del objeto contemplado y de cómo estas pueden constituir un estímulo para desencadenar en el espectador una actividad - de otro orden, una acción consecuente más allá del espectáculo". (50)

Por su parte, el guionista no debe proponer programas televisivos-- que evadan la realidad, sino que propicien en el espectador una postura crítica y que genere, consecuentemente, una práctica transformadora.

Aquel texto guionístico que se convierte en una válvula de escape-- para el espectador que presencia una emisión, trasgrede todo tipo-- de propuesta estética y práctica para el lenguaje televisivo; y --- fomenta en el televidente una atmósfera de desinterés e indiferencia sobre los principales problemas que le aquejan.

La realidad es captada por el guionista y éste a su vez traduce en-

lenguaje audiovisual propuestas con contenido y con posturas frente a los hechos exhibidos, para encontrar una respuesta en el público- que va más allá del espectáculo mismo, y que se verifica frente a la realidad cotidiana.

"Para provocar semejante respuesta en el espectador, es necesario - como condición primera, que en el espectáculo problematice la reali- dad, se expresen y se transmitan inquietudes, se abran interrogan- tes". (51)

Pero la televisión como espectáculo de masas llega a todo tipo de - espectadores de distinta clase social, geografía y costumbres. Es- tas características del medio se pueden traducir como una homogeni- zación del público espectador.

La homogenización tiene dos alternativas de análisis, por un lado-- se puede tomar como una medida de trasculturación si las emisiones- no apelan a valores e indicadores que tengan un referente con el -- desenvolvimiento social de los espectadores, esto es, que sencilla- mente los programas sean ajenos al ambiente cultural e informativo- del público. Y por otro lado, la homogenización puede ser vista co- mo un acceso a la cultura: como una 'adulteración' de la realidad-- y el arte, pero al fin de cuentas, al alcance de la gran mayoría.

No hay que olvidar que el arte fue la actividad que representó la-- expresividad intelectual y cultural de los hombres en torno a su -- realidad. Sus orígenes -rituales y místicos- delimitaban la concep- ción estilística de lo cotidiano.

A esta etapa de la estética universal, se le puede denominar como-- "arte preindustrial", en donde las obras mantenían una clara autonomía sobre las copias manuales que falsificaban su contenido y esencia. Sin embargo, toda obra de arte tiende a reproducirse para expandir sus objetivos culturales e integrar a los individuos a su -- consenso común.

Así pues, la reproductividad del arte se pone de manifiesto con el surgimiento de la gran industria para multiplicar el arte y desplazar aquella concepción de la autonomía de las obras originales sobre las copias.

El arte industrial integra a la sociedad en torno a la información y a la expresión de los hombres para formar parte de los acontecimientos políticos de las distintas formaciones sociales.

Cuando Walter Benjamin (52) expone el desplazamiento del 'aura' --- de la obra de arte, está hablando de la pérdida de autenticidad y - del "aquí y ahora" del objeto estilizado, pérdida que no va en detrimento del arte en sí. El arte en la época de su reproducción mecánica se expresa de diferentes maneras, pero eso no significa que la obra de arte no tenga significado.

El razonamiento nos conduce a la tesis 'democratizadora' -por así - decirlo- que plantea el autor con respecto al papel del arte como-- integrador del consenso social.

La reproducción mecánica del arte va a tener un matiz ideológico en

virtud de quienes controlan los medios y la expresión del arte. Sin embargo, la propuesta democratizadora de Benjamin, no contrapone la tecnología con la ideología que integre y maneje la expresión artística en beneficio de toda la sociedad; y por lo tanto, está a favor de la diseminación del arte con tal de mantener cierto nivel de cultura en la población.

En el mismo sentido, el autor coincide con Enzensberger (53) al defender la tesis de que el desarrollo técnico de los medios de comunicación integra cada vez más a la población para que ésta pueda -- expresarse, aunque los contenidos de los mensajes que no se dirijan ideológicamente en virtud de las necesidades sociales de emancipación.

Antes, el contenido primordial de la obra de arte lo representaba - su valor cultural que se identificaba con el contexto y proceso histórico que le daba origen, pero a partir de la reproducción, el valor cultural rompe su rigor para extender sus propósitos culturales en un valor de exhibición para ampliar los alcances del arte en un contexto social.

Lo que ubica al valor de exhibición, es su rompimiento con el valor que le dió origen.

La perspectiva metodológica de Benjamin se cimienta en el análisis del arte, en virtud de que "las masas buscan disipación, pero el -- arte reclama recogimiento". (54)

Es obvio que la tendencia del arte social estará determinada por la estructura económica y los cambios estructurales de la formación social, porque "la transformación de la super estructura ocurre más lentamente que la de la infraestructura" (55) pero el arte, como -- manifestación superestructural y subjetiva, necesita reivindicarse a partir de que puede considerarse como un factor democratizador de la sociedad por hacer accesible la cultura a la población y por --- ampliar las posibilidades de interpretación, tomando al hombre-espec^otador, sin distinciones sociales.

Así pues, la difusión masiva hace que los programas televisivos --- sean captados por infinidad de estratos sociales, los cuales obedecen a dinámicas de costumbres muy diversas.

Sin embargo, no hay que olvidar que la televisión es un medio masivo y aunque se tenga bien establecida una tabla de indicadores ---- socioeconómicos de la población, el análisis debe estar en concor-- dancia con el tipo de direccionalidad que se hará; es decir, delimi^otar los alcances de la emisión.

Eugeni Bonet nos habla del Universo televisivo, y establece la ---- siguiente esquematización:

V I D E O S F E R A

CLASE	T I P O	D I R E C C I O N A L I D A D
MEGATE- LEVISION.	Transmisión por medio de satélites de tele- comunicaciones.	Areas más extensas que las abarca das por una red de Macro Televi- sión. (Ejemplo: Una transmisión - simultánea a diversos países; --- "Mundovisión". Areas más extensas que las abarca das por una red de Mesotelevisión. (Ejemplo: la interconexión entre- dos o más emisoras -o canales- - locales de gestión comunitaria)-- Mega/Meso TV.
MACROTE- LEVISION.	Televisión convencio-- nal: estatal (monopo-- lista) o privada/comer- cial (oligopolios).	Todo el público potencial de un - estado, país, región o ciudad. (En el caso de la televisión por- cable al público potencial es --- todo aquél que está abonado al -- servicio).
MESOTE- LEVISION.	Televisión o canales - de un sistema de TV -- de gestión comunitaria o de un cierto grado - de participación públi- ca efectiva.	Se dirige a una comunidad deter- minada geográficamente o/y con -- unas ciertas afinidades.
MICROTE- LEVISION.	Sistemas de circuito - cerrado y video (peque- ños formatos). Diversos usos: (contra) información, comunica- ción artístico experi- mental, documental, - científico, didáctico, educativo, terapéutico, auxiliar, doméstico, - promocional, publicita- rio, comercial.	Se dirige a grupos (o comunidades) más o menos reducidos, más o me- nos especializados.

De las observaciones del cuadro anterior podemos decir que mientras más grande sea la extensión de la transmisión, menos oportunidad--- existirá de hacer un análisis sociológico de los receptores, y al - revés, mientras menos sea la extensión de la transmisión, hay mas - oportunidades de eleborar un lineamiento socioeconómico de los re-- ceptores.

A nivel de MICROTELEVISION (circuitos cerrados) es de suponerse que la investigación del guionista será muy desarrollada y especializa-- da porque el público se caracterizará por mantener constantes cultu-- rales, profesionales o intereses comunes que facilitarán el trata-- miento profundo del tema.

Pensamos por ejemplo, en los asistentes a una conferencia, o en los estudiantes de un curso académico, o en los empleados de una empre-- sa; en todos los casos la información es detallada y se parte de -- palabras, situaciones y valores comunes, que fuera de estos contex-- tos sería difícil entender.

Y no digamos que lo inaccesible en este tipo de transmisiones se -- debe al lenguaje elevado -porque existirán casos en que la forma -- expresiva sea muy coloquial- sino el desfazamiento de la transmi--- sión con el referente de la realidad, es decir, mientras el referen-- te hacia la realidad no tenga una vinculación directa con el progra-- ma emitido, el espectador no asimilará no se preocupará por enten-- der dicha transmisión.

En otras palabras, podríamos afirmar que mientras el programa no le

diga algo al espectador y establezca vínculos con acciones y hechos cotidianos, no se llevará a cabo una contemplación adecuada de las imágenes transmitidas.

Si el espectador ve la televisión para 'recibir clases' mediante -- cursos impartidos por ese medio, su atención frente a la pantalla -- será distinta a la del espectador que prende su televisión para ver un noticiero o para pasar un rato de entretenimiento.

Así pues, el sentido que se le quiera dar a las transmisiones de-- terminará el formato, la expresividad y la profundidad en el trata-- miento de los temas a exhibirse en la televisión. El nivel de la -- MICROTELEVISION se permite la profundización en el tratamiento de -- los temas.

El nivel MESOTELEVISION, es quizá, el más adecuado para realizar -- una investigación sociológica del público receptor.

Correspondiente a la televisión regional o provincial, este tipo de difusión contemplaría una adecuada ubicación productiva, social y -- cultural de los espectadores para poder desarrollar así, una inves-- tigación que nos permita detectar constantes del conglomerado so--- cial.

Si nuestro marco de transmisión cubriera una zona minera y agrícola, en una comarca en donde existen tres poblados y alrededor de 50 mil habitantes; el investigador puede partir de un universo previamente delimitado y eleborar una tabla con los siguientes datos:

- + Principal actividad productiva de la región.
- + Número de habitantes - productivos.
 - no productivos
 - hombres
 - mujeres
 - adultos
 - menores
- + Principales organizaciones laborales y civiles - funciones que --
desempeñan.
- + Número de centros de educación - primaria
 - secundaria
 - educación media superior
 - educación superior
- + Horarios de trabajo - tiempo libre.
- + Cuantificación de los centros de esparcimiento - cine
 - teatro
 - parques
 - otros
- + Porcentaje de televisores por número de familias.
- + Tipo de programa que suelen ver - en qué horario
 - en qué día

El vaciado de los datos le dará al guionista la posibilidad de saber, no solo cuáles son los mejores horarios de difusión para cada tipo de público, sino además, indicadores de escolaridad en la población; principales problemas laborales; deficiencias en la organización civil para diversas actividades sociales como: salud, educación, cultura, y otras. Elementos que le permitirán al guionista --

elaborar textos con una atmósfera natural y cercana a los espectadores, y con formas de expresión comunes.

A este nivel de MESOTELEVISION el medio tiene grandes posibilidades de conseguir la horizontalidad a la hora de diseminar socialmente los mensajes televisivos, pues recoge directamente la realidad de los espectadores en función de su propia dinámica comunicativa para proponer actividades de autogestión y participación.

La comunicación provincial y regional tendría más posibilidades de llegar a cristalizar las teorizaciones de las corrientes que velan por la emancipación de los medios de comunicación social, en virtud de que habría mayores nexos entre los emisores y los receptores; -- existiría un clima de autenticidad por la proximidad establecida entre los temas a difundir y los principales problemas que les afectan.

Un medio de comunicación local tiene más fuerza y vigencia en la -- comunidad que un medio masivo captado en esa misma zona, por la --- sencilla razón de que el espectador, con el primero, tiene puntos-- de referencia y credibilidad que objetiviza con mayor rapidez y facilidad.

La MACROTELEVISION es la difusión que nos es más familiar, puesto-- que es el nivel más común en donde se suele diseminar los mensajes-- sociales.

Establecer una diferencia tajante entre la difusión de la televi---

sión a nivel provincial o regional, con respecto a la difusión ---- realizada a nivel nacional, nos llevaría a conocer particularidades que probablemente se verifiquen en forma distinta en ambos casos. No obstante, hay que resaltar el hecho de que la MACROTELEVISION -- llega a un público heterogéneo, y por lo tanto, difícil sería desarrollar una investigación que parta de las condiciones socioeconómi cas de los espectadores para planear programaciones televisivas y - proponer, a través del guión, imágenes y conceptos que reafirmen el nivel cultural.

Es obvio que los planificadores de la MACROTELEVISION no partirán - de cero; existirán datos censales y de alguna forma se podrían res- catar valores tradicionales y costumbristas, que caractericen la -- identidad de una nación.

Pero el punto de partida modificará considerablemente la perspecti- va de análisis con respecto al nivel anterior, puesto que aquél es- tudio partía de un conocimiento directo y profundo de la dinámica-- social y económica; y en este caso -ante la diversidad de públicos- la estructura temática y el contenido de los programas parten de -- conceptos y valores con finalidad ideológica.

En efecto, el conocimiento detallado del público a este nivel no -- tiene una estrecha relación con los programas emitidos, porque a lo sumo existirán 'barras' dedicadas a determinado tipo de público en- determinado horario.

Las clasificaciones elaboradas en relación al horario de transmisión del programa, en muchas ocasiones no concuerdan con los horarios de

esparcimiento de los espectadores a los que supuestamente están --- dirigidas las emisiones; y en el peor de los casos, aun cuando confluayan un gran número de espectadores previstos, el nivel cultural, estético, informativo, deja mucho que desear para la gran mayoría - de los televidentes.

Así pues, el principal papel de este nivel de televisión es la de - homogenizar a los espectadores, mediante programaciones con finalidades de manipulación que parten fundamentalmente de los intereses- de los emisores. (*)

La MEGATELEVISION, es el nivel que día a día nos vamos acercando; - pues se caracteriza por contar con la inclusión de los satélites y de las comunicaciones internacionales.

(*) La televisión comercial mexicana, con el tiempo ha detectado que la mayor --- afluencia de público televidente está de las nueve a las once de la noche los --- días entresemana; tiempo al que se ha dado la denominación de "triple A". No obstante, esta clasificación se ha establecido bajo criterios comerciales, y no sobre un conocimiento socioeconómico que le permita al emisor transmitir la expresi--- ón de sus necesidades sociales de información, cultura, recreación, etc.

Ahora bien, el establecimiento del horario "triple A" no surgió de la casualidad, es evidente que se debió a una larga trayectoria televisiva y a encuestas periódicas "ratings" hasta detectar los mejores horarios de transmisión.

Sin embargo, las necesidades sociales a las que nos referíamos hace un momento, --- no son atendidas en las transmisiones en este horario, porque la principal fun--- ción que los emisores buscan en el "triple A" es la venta de productos a través - de la publicidad comercial.

Es interesante rescatar el hecho de que con el tiempo, el tipo de series transm--- itadas en este horario, se podría convertir (si no es que ya lo son) en necesida--- des sociales, en la medida en que el público se ha acostumbrado a presenciar es--- tas series y las acepta como tales.

Interesante sería para la televisión universitaria desmitificar estos cánones es--- tablecidos por la televisión comercial y partir de otros parámetros para estable--- cer horarios de mayor afluencia, según sea la asistencia de espectadores, y so--- bre todo, su participación en las emisiones.

El público de este nivel, en determinado momento podría ser la población mundial entera; cítese el caso de un acontecimiento político de relevancia internacional, la inauguración de unos Juegos Olímpicos, la llegada del hombre a la luna, que se transmiten en vivo y simultáneamente en todo el mundo.

Aquí hay que establecer una diferencia entre los programas que se difunden internacionalmente mediante series documentales traducidas a varios idiomas, y las transmisiones simultáneas que difunden hechos de un punto a muchos otros del planeta.

Dado que son dos emisiones completamente distintas no se pueden establecer puntos de comparación; la primera se refiere a las series que la BBC, por ejemplo, difunde en varios idiomas sobre temas culturales, científicos, históricos o periodísticos, no obstante, estas series parten de un tema y de un desarrollo específico para ser lo más objetivas posibles.

Entre sus fines pueden tener ubicado el tipo de público al cuál se dirigirán, pero como son series que se exportan, la difusión quedará bajo el criterio de la estación local.

Ahora bien, valdría la pena cuestionar la objetividad de este tipo de series, a pesar de tener una indiscutible calidad artística y documentación científica, precisamente por el tipo de tratamiento que en ocasiones le dan a los temas; sin embargo, el público heterogéneo que recibirá estos mensajes, no tendrá el mismo nivel de asimilación y utilidad, debido a su variada formación cultural.

No se trata aquí de desmerecer la calidad de las series de la BBC-- de Londres, o las emisiones de la televisión Francesa -que no es di- ffcil ver que saturan buena parte de los espacios de transmisión de las emisoras culturales-, sino de recalcar que este tipo de emisio- nes, en países como el nuestro se han caracterizado por cubrir una-- supuesta programación cultural.

Así pues, este tipo de transmisiones, aunque se divulgen interna--- cionalmente, desconocen mucho el comportamiento socioeconómico de - los espectadores; es posible pensar en la falta de actualidad perio- dística de estas series.

Por otra parte, la MEGATELEVISION, propiamente es el nivel de trans- misión simultánea en varias regiones del mundo; es la comunicación- que hace alarde de los últimos adelantos de la tecnología y que bus- ca cautivar público masivo en virtud de un hecho de relevancia in-- ternacional.

El conocimiento sociológico de los espectadores es el compromiso y- el grado de información con los que cuenta el guionista para saber- dirigir sus escritos a un público que pueda entretenerlo y tratar-- que experimente una reflexión sobre el tema desarrollado televisiva- mente.

Es importante que el guionista pruebe formas de expresión distinta, intente la combinación de imágenes novedosas y singulares en la --- significación, busque en el espectador una participación activa y - una comunicación artística y humana para respetar y promover nues-- tra identidad cultural.

2.1.3 EL ABORDAJE DEL TEMA SELECCIONADO.

El abordaje es el acercamiento; la comprensión del objeto para adecuarlo a una narración audiovisual y conseguir así mensajes televisivos. Dichos mensajes se lograrán bajo un lineamiento preconcebido, en donde ya se han discutido los objetivos. El tema a desarrollar y el tipo de público en el horario más adecuado; faltando solamente delimitar el método o tratamiento del tema seleccionado para constituir un formato de televisión característico.

Así pues, para abordar un tema, es necesario utilizar una expresividad audiovisual (narración) como una secuencia de elementos significativos, dinámicamente enfrentados, e inmersos en una estructura argumental.

El guionista no debe perder de vista que el abordaje y la adaptación televisiva de un tema determinado se hará mediante una narración audiovisual, para transformar la estructura argumental original.

Pero habría que detenerse un poco a precisar algunos elementos de la "narración" como tratamiento estético de los temas y como expresividad característica del arte y de los medios de difusión masiva.

La narración es un relato, que desde el punto de vista verbal (lingüístico) "puede ser considerado como una jerarquía de estructuras sintagmáticas. La regularidad de la sucesión de los fonemas, de los elementos morfogramaticales, de las partes de la oración y de las unidades suprafrásicas, puede ser estudiada en cada caso como un --

problema independiente [...] Para una estructuración argumental no-artística (verbal) toda la suma de ordenaciones fonológicas gramaticales, léxicas y sintácticas (en los límites de la oración) resulta formal la capacidad de contenido, es decir, el significativo, es una secuencia de mensajes a nivel frásico y suprafrásico".(57)

Verbalmente, la narración separa al lenguaje mismo de la información a transmitir, en la medida en que los interlocutores atienden a la información sin atender al lenguaje propiamente; es decir, --- existe una transparencia del lenguaje para filtrar la información.

En la expresión audiovisual, la narración en sí es el mensaje, la información a transmitir, porque no existe una abstracción del objeto narrable y la expresividad conseguida; aquí los objetos son representados en virtud de una idea argumental delimitada y su significación se obtiene mediante alteraciones, combinaciones y yuxtaposiciones de los elementos icónicos y sonoros en movimiento, y en -- constante relación significativa:

La expresión audiovisual se verifica en tres tipos de narración:

- a) Icónica; movimientos figurativos, representaciones visuales, animaciones y acciones.
- b) Verbal; expresión lingüística, ya sea por escrito u oral.
- c) Sonora; música y efectos de sonido que resalten o alteren las posibilidades de significación de una secuencia.

Estas narraciones deben equilibrarse para lograr no sólo un conjunto de imágenes compactas con una secuencia lógica, sino además, una --

proposición argumentativa en el resultado de la combinación de los elementos que intervienen en el sistema.

La condición básica de toda narración es el establecimiento de cadenas significativas (sintagmáticas) compuestas por elementos que cobran su valor de significado en virtud de la relación directa -- con otros elementos que los circundan y por el sentido general (diacrónico) de la narración.

No hay que olvidar las influencias exteriores a la narración que -- pueden modificar el significado de la frase; cosas como el contexto político, social, histórico y cultural que intervienen como asociaciones ajenas al cuerpo narrativo planteado para determinarlo y en ocasiones, alterarlo.

Lotman, en sus investigaciones semiológicas como aportaciones para la "teoría general de las estructuras narrativas", encuentra cuatro distintos niveles en la narración artística: (como en su caso, se refiere al cine).

"El primer nivel es la unión de las unidades más mínimas independientes, por lo cual, la significación semántica que aún no caracteriza a cada unidad en particular surge precisamente de su concatenación. En los lenguajes naturales ese es el nivel en el que se forman las cadenas de fonemas. En el cine este es el nivel de montaje de planos.

"El segundo nivel es el todo sintagmático elemental. En las lenguas

naturales es el nivel de la proposición, aunque en determinados --- casos puede realizarse a través de la palabra. A nivel cinematográfico es la frase cinematográfica: un sintagma determinado que se -- caracteriza por su unidad interna, delimitada en uno y otro extremo por las pausas estructurales. Los criterios definidores de esa unidad son su cierre, su demarcación interior entre dos pausas límites con la particularidad de que los límites proceden de la propia naturalidad de su organización interna..."

"El tercer nivel es la unión de las unidades frásicas en cadenas de frases..."

"El cuarto nivel es el nivel del argumento. No es una generalización automática del tercero, ya que un mismo argumento puede ser tratado mediante un número variable de frases..."(58)

La propuesta semiótica del investigador soviético para desmenuzar-- los elementos característicos de la narración artística contemplados fases: la expresividad misma, manifestada en la concatenación-- de unidades significativas, y el contenido evidenciado en las proposiciones argumentativas construidas a partir de los empalmes de -- las unidades significativas.

Así pues, abordar un tema seleccionado mediante una narración ---- -propia de un sistema de significación donde no sólo interviene el lenguaje verbal- en este caso, la televisión, equivale a destacar -- las unidades significativas a tres niveles: figurativo, sonoro y -- verbal; y contraponerlos dinámicamente de acuerdo a una trayectoria argumental que le permita al guionista relatar o contar una histo--

ria para conseguir una proposición en significado; es decir, entre-
ver un contenido en las imágenes transmitidas mediante un tratamiento
particular-ideológico-estilístico del tema a adaptar a la expresión
audiovisual de la televisión.

2.1.4 INTERPRETACION Y TRATAMIENTO DEL TEMA.

La interpretación del tema seleccionado, mediante la utilización de elementos significativos de la expresividad audiovisual, en el tratamiento estético y conceptual que el guionista utiliza para lograr una combinación de significado y adaptar el tema a la dimensión narrativa de la televisión.

Para conseguir una narración audiovisual que parta de una narración literaria o de un hecho real, en primera instancia se necesita un texto que sea precisamente el paso de un tipo de narración a otra: este texto es el guión.

Después es imprescindible traducir semióticamente lo expuesto por la narración literaria. En este sentido el guionista debe conocer las distintas formas expresivas (literarias y no verbales) para conseguir una interpretación televisiva, coherente con las posibilidades de expresión de las imágenes audiovisuales.

Pero la trascendencia de la interpretación televisiva de los hechos y de los temas seleccionados no sólo consiste en su adecuada adaptación, traducción a la expresividad audiovisual, sino en el contenido inmerso en los mensajes televisivos a partir del tratamiento conceptual ideológico del tema y en las proposiciones argumentales, como resultados de las combinaciones de las unidades significativas del cuerpo narrativo.

El tratamiento conceptual ideológico de los temas seleccionados ---

para adaptarlos a la expresividad audiovisual, es la visión y la -- perspectiva que el emisor impone al desarrollo televisivo.

El tratamiento conceptual tiene que ver con la trayectoria argumental que el guionista aplica en la interpretación del tema.

Lo anterior se verifica en los formatos donde los hechos pueden ocurrir en forma distinta a como se manifiestan en la realidad. Los -- temas pasan por el velo de la interpretación analítica del guionista, no obstante, la narración conseguida deberá tener un nivel de - autenticidad para que el espectador pueda creer que las cosas suceden de esa manera.

La expresividad audiovisual transforma los hechos cotidianos (fragmentación de la realidad) y modifica la estructura narrativa de los textos literarios para generar estructuras significativas que puedan comportarse como índices de autenticidad que el espectador asimila como partes integrantes de la realidad misma.

La interpretación puede alterar de alguna forma la realidad, sin -- embargo, la acción de interpretar y proponer una narración lógica-- audiovisual, es crear una atmósfera de "autenticidad televisiva" -- aceptada por el público.

Así pues, la trayectoria argumental, de la interpretación televisiva a manifestarse en el guión, es el punto de partida y llegada del tema adaptado, el enfoque conceptual, el tratamiento con características propias de estilización.

En este sentido, las unidades mínimas de significación del tema----
seleccionado se incorporan a la narración en virtud de los objeti--
vos argumentales que se ha propuesto el guionista mediante la yuxta
posición estética de los elementos a significar.

El resultado de las combinaciones semiológicas, es decir, el produco
de los empalmes de las unidades significativas a niveles de figuración
sonorización y verbalización, deberá crear una dimensión --
significativa que inducirá al espectador a echar a andar mecanismos
intelectuales para asimilar y comprender el contenido de los mensajes.

Así pues, según sea el tratamiento metodológico del formato a uti--
lizar (combinación de elementos significativos a partir de una trayectoria
argumental) y el nivel estético de la expresividad audiovisu
al, deberá ser el resultado intelectual que el espectador elabora
rá para detectar, así, el contenido de la narración televisiva.

En efecto, sólo en los niveles de profundidad (lógica) en donde se--
desarrolla la trayectoria argumental del tratamiento conceptual del
tema se puede vislumbrar la existencia de un contenido en la narraci
ón audiovisual; manifestado en las proposiciones argumentales.

No solo se trata de crear resultados intelectuales a partir de una--
adecuada combinación de unidades significativas, sino incorporar en
el cuerpo narrativo proposiciones formales que le den validez ló--
gica (a través de la estética y la metodología) al argumento plan--
teado.

Entonces, la validez lógica de todo procedimiento presupone un proceso de inferencia capaz de desarrollar e interrelacionar premisas para llegar a una tesis concluyente.

Procedimiento lógico -- razonamiento $\left\{ \begin{array}{l} \text{premisas} \\ \text{conclusión} \end{array} \right.$

Dentro del razonamiento existen unidades lógicas que determinan el sentido del propio procesamiento lógico, es decir, el punto de partida y el punto final del razonamiento. Y nos referimos a las proposiciones que no son otra cosa que los polos del procedimiento de -- inferencia. De donde sale y a donde llega el razonamiento, o mejor, de lo que se vale el razonamiento para concluir en tal cosa.

Por lo tanto "un razonamiento es cualquier grupo de proposiciones -- tal, que de una de ellas se afirma que deriva de las otras, las cuales son consideradas como evidencias de la verdad de la primera --- (...) no es una mera colección de proposiciones, sino que tiene una estructura". (59)

Razonamiento -- proceso de inferencia $\left\{ \begin{array}{l} \text{proposiciones iniciales} \\ \text{premisas} \\ \text{proposiciones finales} \\ \text{conclusión} \end{array} \right.$

Las proposiciones por sí solas no tienen ningún valor lógico, sólo en la medida de un proceso racional, en virtud de un proceso de --- relación coherente.

"Ninguna proposición es en si misma una premisa o una conclusión--- es una premisa solamente cuando aparece en un razonamiento que ---- la afirma a fin de mostrar que alguna otra proposición se justifica por ella. Y es conclusión solamente cuando aparece en un razonamiento que trata de establecer o demostrarla sobre la base de otras proposiciones afirmadas".(60)

Las proposiciones como tales, sólo tienen aplicación en torno a la verdad o falsedad de sus contenidos y los razonamientos, por su part e sólo se ocupan de la validez o invalidez de un determinado procedimiento lógico. Esto da a entender que una premisa verdadera --- puede tener un razonamiento falso o un procedimiento lógico válido--- puede partir de una premisa falsa.

Así pues, la lógica no lleva a descubrir la verdad de una tesis --- sino más bien, se ocupa de verificar el razonamiento que hace válida dicha tesis; en todo caso, la lógica se ocupa del razonamiento, desde la constitución de las premisas, sus relaciones, hasta la consolidación de una conclusión, de una propuesta.

Ahora bien, sería pretencioso hacer una analogía mecánica del terreno de la lógica a la expresividad audiovisual; no obstante la narración de imágenes televisivas puede contar con elementos que la sustenten lógicamente a través de una validez analítica en la estructura de la emisión televisiva y una proposición formal argumental que caracterice el lenguaje utilizado.

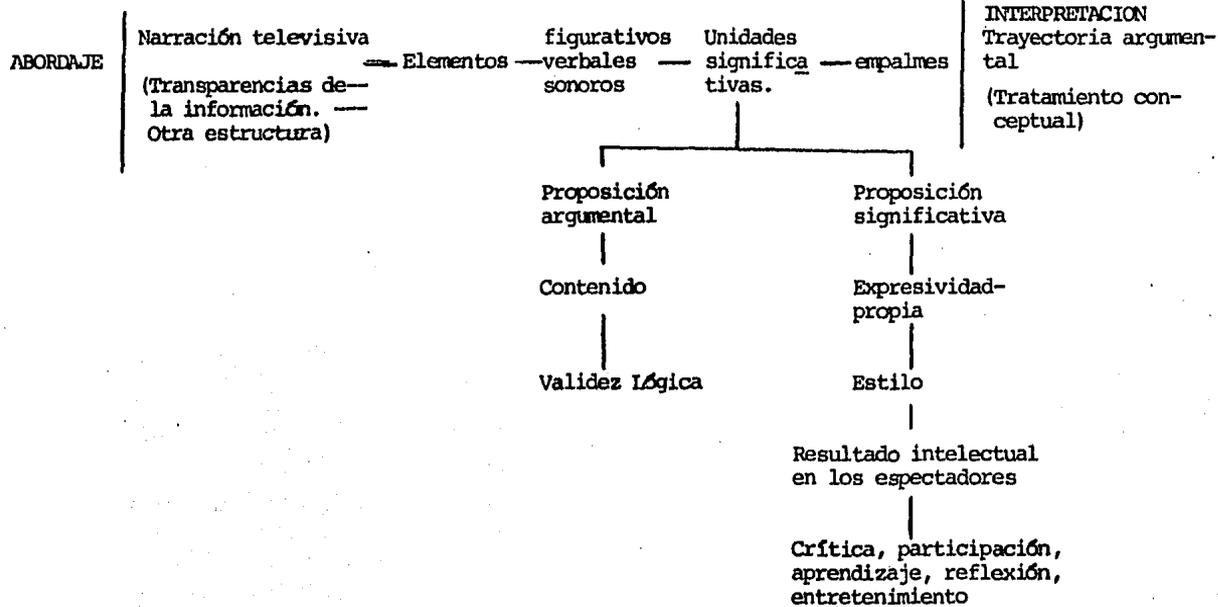
Las proposiciones argumentales se verifican en los usos estéticos--

y metódicos de los símbolos y los signos (como unidades significativas) para un fin determinado y en el manejo del contenido expresado en una sustentación válida -lógicamente- de todo el cuerpo narrativo del guión a desarrollar. Con estos elementos podemos asegurar un formato de televisión característico, es decir, con contenido y estilo propios.

EL GUIÓN METODOLÓGICO

ADECUADA SELECCIÓN DEL TEMA	Referentes sociales Conocimiento del contexto social Relación con principales tendencias de investigación social
-----------------------------	--

CONOCIMIENTO SOCIAL DE LOS ESPECTADORES	Apego a la realidad problematizándola Compromiso del emisor para difundir información verídica
---	---



2.2 EL FORMATO A DESARROLLAR A PARTIR DEL MARCO REFERENCIAL UNIVERSITARIO.

Nuestra casa de estudios es un centro académico en donde se dan --- cita importantes manifestaciones culturales, educativas y científicas; está a la cabeza en muchos renglones del conocimiento social--- y tiene la capacidad (además de tener la autoridad cultural) de --- analizar acertadamente y dar opiniones sobre los principales problemas que afectan a nuestro país.

En el mismo sentido, el formato a desarrollar para la televisión--- universitaria debe conseguir en pantalla una imagen realista, imagen que debe ser "autónoma, es decir, no supeditada a los intereses de ninguna persona física o moral; plural, en tanto que participen en su conformación distintas corrientes de pensamiento y los -- distintos sectores de la comunidad universitaria, el laboral, el -- estudiantil y el magisterial, y esté dirigida a la comunidad universitaria, al trabajo docente y a los distintos sectores de la sociedad; dinámica, en la medida que se reconozca en un proceso permanente de evaluación y renovación; abierta, es decir que valore e interactúe con experiencias similares desarrolladas en otras universidades e instituciones educativas y culturales; nacional porque tenga como preocupación fundamental la preservación, afirmación y divulgación de las distintas manifestaciones culturales y científicas y la defensa de la soberanía mexicana (...) se trata pues de ayudar a conformar al hombre con visión cósmica y capacidad pensante; de --- privilegiarlo de los avances de la ciencia, no de alinearlos y proyectarlos a la individualidad". (61)

El formato a desarrollar para la televisión universitaria no debe--pretender las cosas gratuitas, el espectáculo por el espectáculo --mismo, sino debe replantearse el por qué de su actividad y el para--qué hacer las cosas; debe aten erse a las necesidades de informa---ción social como un servicio a la comunidad, por lo tanto, el forma to debe distinguirse por contar con una caracterización expresiva y un contenido por comunicar.

Por una parte, la caracterización expresiva se refiere a la inter--pretación (trayectoria argumental) propia de los hechos que aconte--cen en ámbito de la Universidad Nacional en función de la sociedad--mexicana para presentar en pantalla imágenes peculiares.

Si tuviéramos que hacer una analogía, diríamos que así como los ---Estados Unidos caracterizó una de sus formas de vida a través del--género cinematográfico "western" (en donde vemos a un scheriff, un--caballo ensillado, una calle de tierra, unas botas con espuelas y--polvo, una cantina con puertas plegadizas, un bandolero a medio ra--surar y una prostituta que seguramente se llama Kitty) la televi---sión universitaria puede caracterizarse expresivamente al transmi--tir con identidades particulares.

Por otro lado, el contenido por comunicar siempre debe estar expre--sa o subjetivamente incorporado al discurso de las imágenes audio--visuales del formato a desarrollar para la televisión universita---ria.

Este formato, pues, debe contar con proposiciones argumentales para

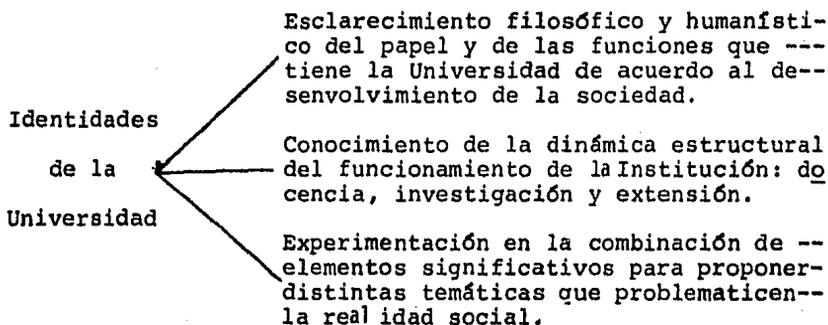
rescatar el tratamiento televisivo de los valores de identidad y -- autenticidad que pesan en nuestro contexto sociohistórico. Es decir, el abordaje profundo de un tema que le permita el espectador experimentar una sensación de aprendizaje, entretenimiento y reflexión.

La televisión universitaria carece de guionistas que sustenten sólidamente el contenido y el estilo de los programas, por lo tanto es importante realizar una propuesta de formato para que las emisiones tengan una sustentación teórica y metodológica.

La crisis de los contenidos y de la expresividad audiovisual (en un intento por reflejar lo más cercanamente posible la realidad mexi--cana) no son aspectos privativos de la televisión universitaria, -- pues aun en las emisoras privadas y descentralizadas del Estado, es notoria la falta de capacidad expresiva y metodológica para mostrar una realidad, al fin de cuentas manipulada, pero que refleja mínimamente el acontecer cotidiano y característico de la sociedad mexicana.

Así pues, el formato a proponer para la televisión universitaria es el género televisivo que en primera instancia detecta las identidades propias de la Institución, esto es, funciones, actividades, objetivos, tendencias, desarrollos, etc. (estas identidades surgen apartir de conocer la esencia social e histórica de la Universidad-- en relación con su funcionamiento frente a la sociedad y en relación con la dinámica estructural de la casa de estudios: apoyo a la do--cencia, investigación y extensión académica y/o cultural); poste---riormente mezcla dichas identidades con la finalidad de conseguir--

una proposición formal en contenido (argumento) y en estilo (significación) para proponer así una depuración en la expresividad de la televisión universitaria.



2.2.1 ESCLARECIMIENTO DE LA ESENCIA Y LAS FUNCIONES SOCIALES DE LA UNIVERSIDAD.

La Universidad, como institución de alta cultura, formadora de cuadros políticos y profesionales que sustentan el régimen establecido o como instancia crítica y autónoma del desarrollo social, no puede aislarse de la sociedad que le da origen, no puede dejar de reflejar los problemas y las características manifestadas en determinadas coyunturas históricas.

Conocer el papel que ha jugado y juega la Universidad dentro de un sistema socio-histórico en constante movimiento, implica la detección de elementos característicos que componen a esta institución social. (*)

La Universidad ante todo, es una institución promotora de la conciencia social. Lo institucional "no implica, en modo alguno, la imposibilidad de una transformación. Lo que ha de ser cambiado tiene que ser previamente conocido (...) en sus flaquezas y posibilidades, en las fallas que reclaman cambios y en los elementos de posibilidad--

(*) Aquí se antojaría emprender un análisis sobre el papel de la Universidad Nacional en cada una de las etapas más conflictivas e interesantes del desarrollo histórico de México. Partir desde la fundación de la Real y Pontificia Universidad de México hasta nuestros días; deteniéndose en épocas, por citar algunas, como la virreinal, la guerra de Independencia, la intervención norteamericana, el segundo imperio, la Reforma, la Revolución; los gobiernos postrevolucionarios; la época de la Autonomía Universitaria, el movimiento del 68, etc. Una análisis de esta naturaleza nos ampliaría las posibilidades de comprensión de las identidades y características que tradicionalmente han definido el papel de la universidad. No obstante este estudio sería otro tema de tesis. Al respecto sería recomendable revisar la tesis del compañero Juan Caribay Mera - que en estos momentos (junio de 1985) trabaja sobre este tema, para encontrar una posible definición del papel de la Universidad en función de la sociedad mexicana. "Hacia un proyecto de televisión Universidad-Sociedad. México 1977-1983".

que esta misma realidad puede ofrecer a cambio. No se pueden cerrar los ojos a la realidad que se quiere cambiar; debe, por el contrario, ser agudamente conocida. Debe ser aceptada como tal y a partir de esta aceptación y conocimiento iniciarse su reconstrucción".
(62)

La Universidad como institución social puede ser concebida como una instancia política conservadora, en la medida en que "tiende a hacerse aun más connivente (cómplice) con el actual sistema en sus contenidos antinacionales y antipopulares. Frente a esta realidad, lo que se requiere es responder a la politización reaccionaria de la Universidad con una contrapolitización revolucionaria". (63)

En este sentido, la Universidad como la institución social que tiene la función de preparar cuadros profesionales, para sustentar el régimen político imperante, marca una sustancial diferencia con respecto a aquella universidad entendida como una instancia organizada para la crítica del régimen establecido en el poder y concientizadora de la sociedad.

"Las universidades tienen que recuperar su función a horizontes más allá del campus en el que se realizan las tareas de docencia e investigación. (...) Tienen que regresar a la Polis, (...) como conciencia (...) que ha de señalar las posibilidades mediatas e inmediatas de toda acción, racionalizando lo que es expresión de voluntades de acción, (...) formando una conciencia orientadora, esto es educadora, (...) sin confundir esta actitud con la que pretende convertir a estas mismas instituciones en instrumentos de ésta o aque-

lla postura política concreta; (...) deben utilizar los poderosos-- instrumentos de información y difusión con que se cuenta en nues--- tros días, discutir, racionalizar y expresar profusamente las expresiones del mundo que son parte..."(64)

Las universidades, en otras palabras, no pueden ser centros de ---- subversión política, instrumento de ésta o aquella ideología que, - lo mismo podría ser de izquierda que de derecha. Las universidades, aun partiendo de su propia realidad conservadora, pueden y deben--- ser concientizadoras y, como tal, críticas.

"La universidad crítica sería la alternativa posible, en nuestra -- sociedad frente a la universidad domesticada, y la única respuesta- a la ilusión de una universidad destructora del sistema".(65)

La universidad es un reflejo de la sociedad en la que se encuentra- inmersa, va más allá de la formación educativa y sirve como crítica e integradora de la conciencia social. Estos elementos en sí, po--- drían constituirse como las identidades humanísticas y filosóficas- para caracterizar las funciones y la esencia de esta institución.

La televisión universitaria, y concretamente, el formato de televi- sión a utilizar, deben tomar en cuenta la función crítica y promo-- tora de la conciencia con las que cuenta la institución, para deter- minar el enfoque a partir del cual se elaborarán los mensajes tele-- visivos.

El conocimiento filosófico del marco referencial de la Universidad,

le permite al guionista trazar lineamientos conceptuales para escribir guiones de televisión que alcancen a tener una buena sustentación narrativa.

El universo de conocimientos generados en esta casa de estudios--- nos provee del suficiente material para desarrollar infinidad de -- temas culturales, educativos, informativos y de recreación. No obstante, es imprescindible valerse de las identidades que pesan en -- las propias actividades de la Universidad para crear una forma de-- expresividad televisiva. Pero estas identidades no sólo se encuen-- tran en este perfil humanístico, hasta ahora desarrollado, puesto - que existen muchos otros elementos a los que se les puede atribuir esta caracterización de "identidad".

Cítese el caso de las obras generadas por algunos filósofos destaca-- dos que salieron y trabajaron para la Universidad, principios so--- ciales, avances en investigaciones científicas y/o sociales, arte,- publicaciones, aspectos cotidianos, arquitectura, deporte, teatro,- cultura en general. Sin embargo, estos temas aun permanecen a la -- expectativa de su real aprovechamiento para ser difundidos audiovi-- sualmente.

Ahora bien, el recuento de temas, hechos, funciones y principios nos llevaría a desarrollar otro tema de tesis. Lo que se trata aquí, es de partir de la filosofía universitaria con respecto a sus funcio-- nes sociales para generar significaciones de la realidad actual.

La recuperación de elementos característicos de la institución, por

el solo hecho de recuperarlos no tiene ninguna validez, en la medida en que no existe una vinculación real de dichos conocimientos -- con el presente social.

La televisión universitaria, en el mismo sentido, no debe rodearse de temas que no tengan una relación directa con las necesidades de difusión educativa y social, porque de lo contrario, se caería en -- un ejercicio televisivo estancado y distante de la realidad.

Nos encontramos pues, ante una de las más importantes tareas de la televisión universitaria, si se toma en cuenta esa función de acercar el conocimiento histórico, filosófico y social generado en su -- interior para proyectarlo hacia la comunidad universitaria y hacia el exterior.

Más este puente entre los valores de la identidad universitaria y -- el uso social que se le dé, es una tarea que la televisión universitaria debe entender sin desatender la dinámica de la sociedad, -- esto es, sus cambios y tendencias políticas.

Así pues, el formato de la televisión universitaria a desarrollarse -- se valdrá de un bagaje de conocimientos para ofrecerlos mediante -- una traducción televisiva accesible, ya sea para la comunidad universitaria como para el público en general en función de los problemas políticos y sociales vigentes.

2.2.2 DINAMICA ESTRUCTURAL DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD.

"La Universidad Nacional Autónoma de México, es una corporación pública -organismo descentralizado del Estado- dotado de plena capacidad jurídica y que tiene por fines impartir educación superior para formar profesionales investigadores, profesores universitarios y técnicos útiles a la sociedad; organizar y realizar investigaciones, principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales, y extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura".

De este primer artículo de la Ley Orgánica que rige actualmente a la Universidad, podremos inferir algunos elementos que determinan la función educativa de la institución, tales como las nociones de Autonomía, Libertad de cátedra, Orientación vocacional, formación de cuadros profesionales, entre otras tantas, y que, además, se verifican a partir de tres instancias según es la dinámica estructural de la Universidad, es decir, al nivel de la docencia, la investigación y la extensión universitaria.

Los universitarios podemos jactarnos de contar con la primera Universidad de América Latina que entró en operaciones académicas el 21 de septiembre de 1551 no obstante, este hecho, podría pasar desapercibido para el estudiante de nuestros días (que llega a un salón saturado de alumnos y a una clase, a la que el maestro muy probablemente ha faltado el 50% de las sesiones) porque su realidad inmediata le obliga a pensar en los horarios más adecuados para no tomar el Metro en las horas pico, en lugar de pensar en encontrar -

una posible interpretación al contemplar el costado norte de los -- murales de O'Gorman ubicados en la Biblioteca central de ciudad universitaria.

Lo anterior podría ser algo surrealista, pero es muy probable que -- también sea algo real, en la medida en que la masificación, la no-- planeación demográfica y el gigantismo administrativo de la Universidad la han orillado a ser una institución educativa que poco a -- poco va deteriorando sus niveles académicos y culturales con respecto a otras épocas y a otras instituciones que no sufren de esta --- hipertrofia.

Pero, ¿cómo conseguir que los universitarios recuperen ese bagaje - cultural para manifestarlo en sus actividades y proyecciones académicas hacia el interior y hacia el exterior de la Universidad?, es-- decir, ¿cómo estar seguros de que los estudiantes, maestros, trabajadores y administrativos, en su gran mayoría conocen los reglamentos vigentes, o por lo menos, las más importantes nociones filosóficas que le dan el caracter de institución pública y educativa a la Universidad en beneficio de la sociedad?

El apego a los estatutos vigentes y a la recuperación histórica de-- la vida universitaria son dos caminos posibles, pero ¿en qué medida estamos hablando de una congruencia con el presente social y, con -- las necesidades imperantes de educación, investigación y difusión - cultural?

Como lo habíamos apuntado con anterioridad, el conocimiento por sf-

mismo -enciclopédico- no tiene validez significativa mientras no se vincule a la realidad existente.

Algo similar ocurre en la televisión universitaria, pues por un lado proponemos un conocimiento de la esencia de la universidad para caracterizar una expresividad televisiva, y por otro lado, si no se proponen signos audiovisuales con referentes identificables con la realidad social circundante, se corre el riesgo de crear en un lenguaje audiovisual distante de la asimilación y empatía del público-receptor.

En todo caso, cabría hacer la misma pregunta para la televisión --- universitaria: ¿cómo conseguir que la televisión recupere el bagaje cultural para manifestarlo en sus actividades y proyecciones académicas y culturales hacia el interior y hacia el exterior de la universidad?

Aquí nos encontramos en un gran lío, porque todas las nociones, conceptos y tendencias que le dan el carácter distintivo a la universidad a partir de la televisión, se manejarán desde el punto de vista televisivo. Ejemplifiquemos: en el paso del concepto autonomía, de lo estipulado en un reglamento a los hechos (académicos, estudiantiles o administrativos) que se verifican en la realidad, hay un mar de polémicas y de diferencias en la apreciación valorativa de los hechos. (*)

(*) ¿En el 68 la intervención de la policía a los recintos universitarios, violó o no violó la autonomía? Una versión dice que sí, en la medida en que fué una infiltración a la propia reglamentación de la institución; a la libertad de la organización en lo administrativo, en lo académico y en lo docente; otra versión dice que "las autoridades universitarias carecen de los medios necesarios para restablecer el orden y fue indispensable hacer uso de la fuerza pública para desalojar los edificios... a las personas que no tenían derecho a permanecer en ellos ... y salvaguardar la autonomía universitaria". (66)

De la misma manera ¿cómo es posible asegurar que la expresividad -- televisiva respetará la esencia de los conceptos que le dan forma a los lineamientos filosóficos de la Universidad cuando la apreciación valorativa fluctúa según sea el punto de vista de los analistas?

La propuesta, entonces, consistirá en insertar el ejercicio televisivo en la dinámica estructural vigente de la universidad para ir - constituyendo etapas de promoción audiovisual a nivel educativo y-- cultural.

2.2.2.1 DOCENCIA.

La incursión de la televisión universitaria al nivel de la docencia se manifiesta en los sistemas de circuito cerrado como refuerzo a los planes de estudio.

No hay que perder de vista el desarrollo y la importancia que cada día van tomando los sistemas audiovisuales para el reforzamiento de la enseñanza.

"El problema que enfrenta actualmente la educación superior está -- definido por la necesidad de mejorar los procesos de aprendizaje, -- haciendo de la educación un medio en la búsqueda de un profesionalista creativo, crítico, innovador, consciente de los problemas nacionales y capaz de aportar soluciones. Ante este desarrollo, la televisión (sistema audiovisual) surge como un recurso poderoso en el -- que es posible apoyarse para contribuir a elevar la calidad de la -- educación". (67)

El circuito cerrado es una forma de concebir el ejercicio televisivo como servicio y no como un espectáculo propiamente.

A diferencia de los canales abiertos, el circuito cerrado es una -- red de emisión y recepción instalada en un mismo recinto docente.

"Todas las aulas por tanto, pueden estar conectadas con laborato--- rios y salas de reunión, para hacer partícipes de determinadas expe--- riencias didácticas a los grupos de alumnos preseleccionados". (68)

La tarea fundamental que se le puede adjudicar a un sistema de circuito cerrado de televisión, es la dimensión de información en dosis previamente estudiadas a grupos cautivos de aprendizaje, los cuales aprovecharán el material audiovisual para reforzar los conocimientos adquiridos.

El circuito cerrado también puede captar señales del exterior, ya sea para almacenarlas o difundirlas a los diversos monitores que componen la red; también es posible pensar en la comunicación de una aula a otra sin tener que mandar la señal a todos los monitores; todo esto y más se puede lograr según sea la complejidad técnica de la red instalada.

Un monitor (televisión) y una videocassetera de VTR (video tape recorder) componen un circuito cerrado. Y esto tiene bastante relevancia si tomamos en cuenta el gran apogeo comercial de la videocassetera a nivel masivo.

La posibilidad de registrar y emitir el tipo de información previamente seleccionada crea una situación de intercambio de mensajes de información, propia de un sistema de comunicación. Y aunque este hecho se reduzca a la elección de una determinada película para ser transmitida a los integrantes de la familia, es un fenómeno en pequeño, de comunicación.

Los circuitos cerrados pueden tener gran utilidad en instituciones tanto laborales como educativas, siempre y cuando la información de los mensajes audiovisuales ayuden a reforzar el conocimiento y su -

aplicación a la realidad inmediata.

Ahora bien, aunque la presencia de la tecnología comunicativa, y en el caso que nos compete, de los sistemas de circuito cerrado de --- televisión, cada día sean más útiles e importantes al desarrollo -- educativo de las nuevas generaciones, es un riesgo "tecnificar" la -- educación, y más que introducir medios educativos, tecnificar el -- proceso de aprendizaje del sujeto cognoscente.

Pensemos en aquel estudiante que en lugar de leer La Iliada y La -- Odisea de Homero directamente en una versión original, espera a que una traducción televisiva le acerque a ese material; pensemos tam-- bién en el alumno que no realiza una investigación documental y se -- conforma con las opiniones y las perspectivas propuestas por la --- televisión.

El gran peligro de la tecnificación de la educación, es que el cono-- cimiento pierde la sustancia de los objetos de estudio, y aunque es posible pensar en un conocimiento amplio y detallado, el sujeto se -- acercará a su objeto de estudio a través de un velo electrónico, -- que bien puede deformar la esencia del material y dinámica de los - objetos a analizar.

Así pues, la informática sólo debe servirnos como refuerzo para --- alcanzar el conocimiento, para no perder la función humana del razo-- namiento.

Para el caso de la Universidad, la inclusión del sistema cerrado --

debería estar instalado en cada uno de los centros de investigación, facultades y escuelas de la Institución.

Sus funciones deberían estar encaminadas hacia el apoyo de los planes de estudio, mediante adaptaciones audiovisuales de las temáticas especializadas y la actualización científica.

En el proceso de aprendizaje el sujeto utiliza distintos niveles -- comunicativos verbales y no verbales para la adquisición del conocimiento, más la inclusión de los sistemas audiovisuales en el reforzamiento de la educación implica la atención de las sensibilidades humanas que tienen que ver con la emoción y el afecto. Esto es, marca una diferencia sustancial con los métodos de la enseñanza tradicional, en donde no existe ningún tipo de sustentación ni refuerzo audiovisual, además de ser una educación eminentemente dirigida al intelecto de los sujetos. "...creemos indispensable, en toda investigación didáctica prestar la debida atención a la afectividad y al sistema de relaciones que el alumno establece en su vida escolar. - Con esto no queremos afirmar que los eventuales problemas afectivos o sociales de nuestros alumnos puedan resolverse en las pocas horas de clase, sino sólo recordar que todas las materias deben abarcar-- tanto la afectividad como el intelecto, tanto la sociabilidad como el equilibrio psíquico y motriz." (69)

Esta condición, de dirigir el refuerzo educativo y académico de las emisiones audiovisuales a la afectividad de los estudiantes, es --- acercarse a las situaciones humanas que nos dan la oportunidad de-- conocer mejor las cosas.

No es lo mismo llegar a determinado conocimiento mediante un discurso lineal y exclusivamente informativo, a acercarse al mismo conocimiento a través de una situación o conflicto humano.

He aquí pues, uno de los aspectos nodales que debe recuperar el concepto del nuevo formato de televisión universitaria.

El guión de televisión utilizado en los programas de circuito cerrado guarda sus diferencias con respecto a la difusión masiva, porque los temas son más especializados, hay más claridad en el nivel cultural de los espectadores y en los objetivos a perseguir.

En lo que respecta al lenguaje audiovisual, es decir, a la caracterización de la expresividad mediante las referencias de las identidades propias de la universidad, es un ejercicio de combinaciones y de proposiciones significativas.

El guión para circuito cerrado se elabora de la misma manera -con el mismo compromiso metodológico- que en otro tipo de difusión.

El nivel de difusión empleado ya sea en circuito cerrado como en canales abiertos (Micro o macrotelevisión, Mesotelevisión o Megatelevisión), no determina el nivel de expresividad estético, ni el nivel de profundidad estructural argumentativa (contenido); para todos los casos, el lenguaje televisivo se debe manifestar con el mismo rigor conceptual.

Es cierto que para determinados formatos -sobre todo el informativo-

no es necesario elaborar una estética televisiva, pues en esos casos lo más importante es la información a transmitir.

En el circuito cerrado esta situación informativa es muy frecuente, y por lo tanto, es posible pensar que a este nivel, la estética televisiva no predomina en las emisiones elaboradas.

No obstante es necesario fijar la vista en los formatos que pueden hacer uso de la adaptación televisiva, para expresar mensajes audiovisualmente.

Por otro lado la creación de un sistema cerrado en todas las dependencias de la Universidad, implica la creación de cuadros universitarios productores de televisión. En efecto, el hecho de maquilar--televisivamente aspectos de la vida cultural y académica de la Universidad, trae consigo la creación de una generación productora de mensajes audiovisuales capaz de asumir responsabilidades de difusión cultural y educativa, y ser el principal cimiento de la organización laboral productiva del canal abierto de televisión.

Es importante establecer una jerarquía para mantener un control de calidad de la maquila que se haga en todos los centros de producción de la televisión universitaria, puesto que la estructura de la televisión universitaria debe (sistemas cerrados y canal abierto)--a la larga deben tomar una actividad compartida y coherente de acuerdo al grado de calidad de los programas, los objetivos académicos y culturales, y en la medida de lo posible, el nivel de expresividad--estética de las emisiones.

2.2.2.2 INVESTIGACION.

El uso de la televisión para la investigación científica y/o social, tiene gran importancia, porque la tecnología del video se pone en servicio del conocimiento y la experimentación científicos.

Es meritorio destacar la capacidad de "observación" que la cámara de video tiene para registrar por mucho tiempo un fenómeno natural que posteriormente puede ser analizado al detalle.

Distintos centros de producción audiovisual en algunas facultades de la Universidad han experimentado el uso del video como apoyo a la investigación y a la superación de la práctica científica.

Destaca el caso ocurrido en la Facultad de Medicina cuando los cirujanos se manifestaban escépticos con la grabación por video de las intervenciones quirúrgicas, no obstante, con el paso del tiempo, se dieron cuenta que su trabajo a la hora de una operación sería más preciso si observan el monitor de televisión en lugar de ver directamente la zona afectada.

El video en la investigación tiene una difusión más restringida --- pues el material por lo general cuenta con códigos muy especializados y su función no fué planeada bajo un lineamiento comunicativo, es decir, la televisión en este caso se subordina a una tarea científica muy especial y el material registrado no sirve para ser difundido a sectores más amplios (aún en circuitos cerrados).

Por lo mismo, este uso de la televisión carece de un guión para estructurar su funcionamiento, pues no hay que olvidar que el guión es el instrumento que le sirve al guionista para traducir una información determinada a una narración audiovisual.

Si en el caso de la investigación no se intenta traducir la información, sino simplemente registrarla para ser analizada posteriormente, se justifica la ausencia del guión.

Es de uso común poner una cámara de televisión en los Bancos para registrar el movimiento de la clientela y prevenir asaltos. Otro caso se lleva a cabo en distintos cruceros de la ciudad, en donde se colocan cámaras de televisión para registrar el nivel de tránsito y la fluidez de la circulación de los automóviles. Desde el punto de vista técnico, el video ha invadido el ambiente cinematográfico, pues algunos directores de cine piden que se coloque una cámara de televisión portátil encima de la cámara cinematográfica, para ver las tomas inmediatamente después de que fueron rodadas, ya que el video, a diferencia del film, puede reproducir las imágenes grabadas prescindiendo de los procesos del revelado.

Así pues, aunque no exista propiamente una justificación para incluir el uso del guión en las funciones de apoyo que realiza el video en la investigación, es importante tomar en cuenta las grandes posibilidades para incrementar los archivos de la información audiovisual sobre infinidad de fenómenos naturales y sociales que a mediano plazo pueden servir para engrandecer el conocimiento social, en la medida en que estos archivos sean traducidos audiovisualmente --

por un trabajo guionístico para sustentar programas de difusión ---
académica.

2.2.2.3 EXTENSION.

"Extensión universitaria es la interacción entre la Universidad y - los demás componentes del cuerpo social, a través de la cual ésta-- asume y cumple su compromiso de participación en el proceso de crea-- ción de la cultura y de liberación y transformación radical de la-- comunidad nacional.

"La extensión universitaria tiene como objetivos fundamentales:

I. Contribuir a la creación de una conciencia crítica en todos los-- sectores sociales para favorecer así un verdadero cambio liberador-- de la sociedad.

II. Contribuir a que todos los sectores alcancen una visión inte-- gral y dinámica del hombre y el mundo, en el cuadro de la realidad-- histórico-cultural y del proceso social(...)

III. Promover como integradora de la docencia y la investigación la-- revisión crítica de los fundamentos de la Universidad y la concien-- tización de todos sus estamentos, para llevar adelante un proceso-- único y permanente de creación cultural y transformación social.

IV. Contribuir a la difusión y creación de los modernos conceptos-- científicos y técnicos que son imprescindibles para lograr una efec-- tiva transformación social, creando a la vez la conciencia de los-- peligros de la transformación científica, cultural y tecnológica-- cuando es contraria a los intereses nacionales: y a los valores --- humanos". (70)

La extensión académica y cultural de la Universidad debe entenderse dentro de un marco de servicio social que la institución realiza a favor público en general al ofrecer conocimientos y valores estéticos para engrandecer el nivel cultural y educativo de la población; poner en las manos de la gente temas de actualidad para que sean--- discutidos; acercar a la sociedad cada vez más a los valores culturales que nos dan identidad ante otras culturas, en fin, añadir un peldaño al proceso de transformación social.

La extensión académica y científica trata de "establecer un punto-- que comunique a los científicos con el público en general. Una ---- característica de este trabajo universitario, en relación de la divulgación de la ciencia, ha sido que siempre ha estado basada en la comunidad científica universitaria, y (...) esto es de esencial importancia. Obviamente, la divulgación de la ciencia en un país como el nuestro tiene muchas opciones y muchas posibilidades. Creo que-- todas son encomiables, pero en el caso del trabajo universitario,-- éste ha estado caracterizado por el aprovechamiento y por la crea-- ción de la conciencia de la comunidad científica que participa en - él, de manera que esta idea de un puente entre científicos y públi-- co en general no solamente refleja este tipo de trabajo, sino tam-- bién el de servir de intérprete del lenguaje y del contexto en que-- se desarrolla la ciencia contemporánea, que ha ido especializándose y que requiere de un lenguaje regido por un contexto que es neces-- rio de alguna manera para producir". (71)

En términos de la extensión de la cultura, la Universidad hace, por una parte, participe a la sociedad de una actividad cultural ajena-

a los intereses comerciales y de lucro y, por otro lado, tiene la posibilidad de ejercer y mostrar una actividad cultural vinculada al proceso social, ya sea a nivel del pensamiento, a nivel del desarrollo educativo y al nivel de la producción material de la sociedad.

Estatutariamente, la extensión académica y cultural es la mejor forma para erigir una televisión universitaria con perspectivas hacia un canal abierto de difusión masiva.

En efecto, el canal abierto de televisión es la oportunidad más efectiva de la Universidad para incorporarse al sistema de comunicaciones vigente e imperante en la sociedad, una opción para los medios de comunicación del Estado; una alternativa que se contraponga a la actividad comercial del consorcio televisivo, un canal que ayude a la descentralización de la información y que permita la participación, la crítica y la reflexión de los espectadores, para ser cada vez más conscientes respecto a la realidad circundante.

Obtener un canal de televisión para la UNAM aún es una polémica que sigue en el tapete de las discusiones. Pero valdría la pena acercarse al problema desde los siguientes enfoques:

- La actividad televisiva desempeñada por el Estado no puede desligarse de la crisis de credibilidad que sufre en estos momentos el Gobierno Federal. En un país donde se nace cada seis años; en donde la falta de continuidad resquebraja aun los mejores proyectos políticos, en donde se anuncia que no subirá la gasolina y la gente inva-

de las gasolineras para llenar los depósitos de sus automóviles--- por si las dudas; donde las tasas de interés de los bancos cada día se incrementan porque la gente prefiere atesorar dólares y desequilibrar el ahorro y las inversiones en moneda nacional; en donde no existe una opinión pública consciente y crítica de los problemas -- que afrenta el país; en donde la televisión comercial se empeña en diseminar valores individualistas; se hace necesaria una televisión que se contraponga al estilo comercial y trate de recuperar la credibilidad pública para conseguir receptores activos, críticos y participativos. Este y no otro debe ser el camino para encontrar la justificación y así implementar un proyecto que nos conduzca a la creación de un canal abierto de televisión universitaria.

- Es cierto que la creación del canal universitario es una decisión política, sin embargo, no se deben otorgar tan fácilmente las decisiones a los grupos de poder. Hay que propugnar porque la comunicación social en nuestro país y en la Universidad sea producto de una necesidad histórica unida al desarrollo económico y político, que no debe ser atribuida a la decisión del grupo dirigente en turno. Con la creación del canal universitario de televisión se reconoce que la televisión universitaria puede ser una alternativa, una respuesta para abrir y proyectar los niveles de comunicación e información de la sociedad mexicana en su conjunto.

- Sin políticas claras, manifiestas, abiertas, no puede existir una televisión universitaria congruente con las necesidades sociales. - Esta es una premisa fundamental para entender su desarrollo.

Sin apartarse de los lineamientos del apoyo de la docencia y la --- extensión, la televisión universitaria debe desarrollarse en todas y cada una de las escuelas y centros de investigación que lo re---- quieran. Sin embargo, no conviene que esos centros crezcan y se desarrollen anárquicamente (que es lo que ha sucedido hasta ahora) -- sino tener un auténtico control que organice y planee el desarrollo. No confundir aquí la coordinación con el centralismo; dicho centro-rector ya existe, en el CUPRA (Centro Universitario para la Producción de Recursos Audiovisuales), sólo falta adecuar las políticas-- necesarias para que efectivamente pueda operar en ese sentido.

El centro coordinador es el que controla la calidad de los programas de televisión a difundirse vía circuito cerrado o vía canal -- abierto. Este razonamiento es válido si tomamos en consideración que la televisión no puede desarrollarse sin la adecuada planeación --- política, laboral e investigativa para hacer una televisión coherente con las necesidades académicas y de difusión social.

2.2.3 COMBINACIONES SIGNIFICATIVAS.

Este apartado del capítulo se refiere a la proposición argumental-- que el formato de televisión universitaria debe incluir en su desarrollo conceptual, estético y metodológico.

La combinación significativa es el acoplamiento estético (plena--- mente analizado y dentro de un proceso de investigación) de las -- actividades que determinan el marco de la Universidad, y que son a su vez el punto de referencia para generar los temas a desarrollar.

Se ha dicho con anterioridad que el conocimiento enciclopédico sin-- ninguna conexión con el movimiento y los intereses de la sociedad-- carece de validez cultural, en la medida en que no es una propuesta real (cultural, informativa, orientadora y educativa) de lo que pasa en la sociedad y por lo tanto los espectadores ven en la pantalla del televisor una imagen ajena.(*)

Ahora bien, la conexión de ese universo simbólico de temas, doctrinas tendencias y trayectorias culturales de la Universidad con los intereses sociales, no se logrará si no es a partir de la experimentación misma.

(* La experiencia nos ha dicho por medios de comunicación como el Canal 11, con todas sus limitaciones y errores ha logrado, en el marco de la honestidad y la--- autenticidad, algo que ningún otro canal de televisión ha conseguido: reflejar lo que es México. Y en efecto, el Canal 11 es una forma modesta de ver lo que somos y de hacer las cosas bien, siempre y cuando exista una política definida y talento creador.

En contraposición está el Canal 9, donde el efecto electrónico hace vistosos a -- los programas pero da la impresión de que las cosas suceden en un planeta de una galaxia remota, porque no hay lucha de clases, grupos de poder, reparto inadecuado de la riqueza....

Huelga insistir aquí en la manera específica de lograrlo, porque-- podría existir un sinúmero de posibilidades según sean las capacidades de los productores. No obstante, sería conveniente revisar el último capítulo de esta tesis, dado que ahí se proponen algunos --- guiones de televisión y se pone en práctica lo expuesto hasta ahora.

Lo más importante es desglosar las características del proceso de -- significación: El guionista debe ser cuidadoso para saber detectar una unidad significativa (audiovisualmente) que simbolice elementos del universo cultural de la Universidad.

A la unidad significativa la debemos entender como la entidad figurativa más simple y pura de los objetos. Semióticamente, vale decir que estas unidades corresponden a los íconos, índices y símbolos -- del mundo de las imágenes visuales y auditivas.

Pero valdría la pena detenerse un poco en estos conceptos:

"El ícono se caracteriza por darse en él una similitud de hecho entre el significante y el significado, lo que vale decir, por haber una motivación entre los dos. Son íconos tanto las representaciones figurativas de un objeto o de un animal en la pintura, como en las formas onomatopéyicas". (72)

La expresividad audiovisual en este sentido se determina en gran -- medida de los íconos para significar el contenido de sus imágenes, puesto que las unidades de significación son en primera instancia, -- los mismos objetos representados icónicamente.

¿Quién pone en duda que la silla, el automóvil y la casa que aparece en la pantalla del televisor en realidad son otros objetos?, notwithstanding, nadie podría afirmar que lo visto en la pantalla pueden-- ser los objetos reales. Con esta idea, es posible afirmar que los-- íconos cumplen su función de representación figurativa sin importar las dimensiones y el tamaño con los que los objetos son proyectados audiovisualmente, es decir, hay una reducción del objeto.

Así, si nuestro objeto a representar icónicamente es un automóvil,-- la imagen proyectada carecerá de la tercera dimensión (con la que-- cuenta el elemento real) y el tamaño proyectado puede ser invaria-- blemente mayor o menor que el objeto real.

En lo que respecta a otras cualidades como el color, la forma y la materialidad del objeto, pues el signo icónico los altera radical-- mente, y sin embargo, el espectador establece una relación biunívoca ente la imagen y el objeto representado.

"El hecho de que generalmente vaya acompañado de inscripciones verbales confirma que el signo icónico no siempre es tan representativo como se cree; porque aun siendo reconocible, siempre aparece con -- cierta ambigüedad, denota más fácilmente lo universal que lo particular (el rinoceronte y no este rinoceronte); para ello en las representaciones que tienden a una precisión referencial, exige que se -- le ancle a un texto verbal". (73)

Por su parte, "el índice se caracteriza por realizarse mediante una

contigüidad de hecho entre significante y significado. El humo es-- proverbialmente índice de fuego, la aceleración del pulso índice de la fiebre".(74)

Y "al símbolo, finalmente corresponde la idea de signo. Este se distingue de las dos modalidades anteriores por la ausencia de cual--- quier similitud o contigüidad entre sus partes constituyentes".(75)

Ahora bien, la esencia de la expresividad audiovisual, en su combinación de significados parte de la simbología para manifestar sus-- mensajes.

Unidades de significación que surgen de los convencionalismos culturales y se refuerzan en la contraposición de elementos figurativos-- para llegar a significar.

¿En qué momento el color blanco simbolizará un estado de ánimo tranquilo, y en qué otro el color negro simbolizará lo contrario?. ¿Por qué un farol con luz tenue en una calle semioscura simboliza la --- atmósfera adecuada para sentir terror?

Sin duda nos encontramos ante una de las características esenciales de la expresividad audiovisual, y que por su parte, el lenguaje cinematográfico ha desarrollado con mucho acierto; no obstante, es--- pertinente preguntarse ¿cómo llegar a simbolizar en la expresividad de las imágenes audiovisuales?

Simbolizar y significar, en cierto modo, son dos procesos que buscan el esclarecimiento y la interpretación de los objetos representados para ser asimilados por el razonamiento intelectual de los receptores.

Es probable que ante una composición de elementos signícos y/o ---- simbólicos, el espectador no interprete adecuadamente un resultado de significación, debido a que existe un sinúmero de variedades --- culturales, de percepción, académicas, ambientales, etc.

No obstante, el creador de signos y símbolos audiovisuales no debe detener su trabajo por conseguir una correcta interpretación de los espectadores, porque el proceso de asimilación perceptiva se verificará en el sujeto receptor de todas formas, aunque no siempre en el sentido buscado por el emisor.

Pero la significación del índice, ícono y símbolo no se da si no -- existe un convencionalismo cultural en los códigos experimentados-- por el público, ya sea en un medio de comunicación, en una corriente estética respectiva de un período histórico o simplemente, en un estilo audiovisual para narrar las historias.

De la misma forma, las unidades significativas -algunas como elementos figurativos y otros como elementos sonoros y verbales- están--- expuestas a la combinación con otras unidades de significación para alcanzar un mensaje determinado.

Las unidades significativas, valdrán en la medida en que los códi--

gos representados sean las experiencias adquiridas en un ejercicio peculiar de la televisión universitaria, esto es, la experimentación de la televisión universitaria creará códigos de significación a -- partir de su propio desenvolvimiento estético y narrativo.

Las unidades de significación pueden ser millones según sean los -- objetivos a perseguir. Por ejemplo, si en la pantalla observamos--- un libro cerrado y después vemos que se abre para mostrar un paisaje con nopales y magueyes en primer plano, acompañado por los volca nes del Anáhuac en segundo plano; la música de Pablo Moncayo (Tierra de temporal, por ejemplo) y una voz fuera de imagen que dijera: --- "Por mi raza hablará el espíritu", nos encontramos ante una propues ta formal de significación.

Los dos primeros elementos; el libro y el paisaje, podría guardar-- una relación inmotivada; sin conexión precisa, sólo la lectura de-- la imagen podría hacerse hasta este momento: "El libro dice paisa-- je". Ambos son icónicos, en la medida en que representan el objeto-- a significar.

Si el espectador es un buen observador, podría distinguir que se--- trata de un paisaje típico mexicano, por los inconfundibles mague-- yes y nopales, y sobre todo, por la orografía característica de -- los volcanes.

Los otros dos elementos, la música y la expresión verbal, tienen -- una función de anclaje en la imagen propuesta, porque la melodía--- -aunque sea interpretada por una banda sinfónica- guarda elementos-

sonoros propios de la mexicanidad. Porque se mezclan ritmos tradicionales, pero tratados de una forma estilizada.

Así pues, la música nos remite a una atmósfera mexicana, pero el -- tratamiento estilizado -en contraposición a una interpretación rústica con una simple guitarra- nos da la idea de una cultura o educación que existe detrás de esa forma tradicional de expresión de - la música mexicana, esto es, algo mexicano, pero con un nivel académico en su interpretación.

Y por último, el enunciado "Por mi raza hablará el espíritu", emblema de la Universidad que José Vasconcelos creó para simbolizar una tendencia, un contenido, un slogan para la actividad educativa de la institución.

Cada uno de los elementos que constituyen la imagen audiovisual tienen un peso en la creación de significación del conjunto, y por lo tanto, podría pensarse que la significación puede alterarse si se modifican los elementos que la componen.

Si en lugar de ver un libro, viéramos un periódico; si en lugar del paisaje campirano viéramos un paisaje urbano con rascacielos; si en lugar de música de Moncayo oyéramos un vals vienés; y si en lugar-- del emblema de la Universidad, escucháramos el refrán "no por mucho madrugar amanece más temprano", pues se modificaría el significado de toda la secuencia, y aún más, con solo cambiar un elemento, con modificar el orden de los elementos audiovisuales, también conseguimos alterar el mensaje.

Así pues, las unidades significativas de la narración audiovisual-- para la Universidad, no tienen una designación determinada; sino--- que cualquier objeto puede cumplir esa función según sea el trata-- miento argumental que el guionista se proponga. En otras palabras, - un pizarrón por el sólo hecho de pertenecer a la Universidad, no es una unidad significativa, lo será en el momento en que el tratamien-- to del tema le permita al guionista utilizar el pizarrón como un -- elemento nodal y de peso significativo en la narración planteada. También podemos pensar lo contrario; una vaca, por ejemplo, por sí-- sola no sería un elemento que nos remitiera a la Universidad----- (aunque la pizarra tampoco, pero ésta podría tener más relación con los procedimientos de enseñanza) sin embargo, puede llegar a tener-- peso significativo con los propósitos de la emisión si el trata---- miento es adecuado.

Todo objeto, situación, palabra, hecho, ruido, gesto, señal, etc., - puede cumplir una función de unidad significativa, según sea el tra-- tamiento argumental de la narración audiovisual. No obstante, los - teleastas de la Universidad deben buscar las unidades significati-- vas en la vida cotidiana de la institución y de su quehacer cientí-- fico y humanístico para implementar un cuerpo de expresiones pro--- pias, que poco a poco adquieran validez significativa a nivel so--- cial, además de la aceptación del público.

El tratamiento conceptual del tema a desarrollar, verificado en una trayectoria argumental, le dará la validez significativa a los ----

elementos audiovisuales conjugados. Esto, dicho de otra forma, es--
la concreción de un estilo narrativo por parte de la televisión ---
universitaria; y no será propiamente un estilo aislado, sino acorde
y estrechamente ligado a las necesidades informativas y culturales-
de la sociedad mexicana.

SEGUNDA PARTE: PROPUESTAS

3. PROPUESTAS DE FORMATO PARA LA TV UNIVERSITARIA

Lo más relevante del tratamiento conceptual del tema (trayectoria argumental) es el tipo de formato a utilizar.

Para el caso de la tv universitaria y sobre todo, para generar la diseminación social de los temas y propuestas de conocimientos generados en la casa de estudio, es importante atender -en mayor medida- un tipo de formato televisivo que recoja todo el potencial científico, cultural académico e investigativo y comience a conformar un ejercicio televisivo que traiga como consecuencia la narratividad característica.

La tv universitaria no debe excluir de su actividad de difusión -- ningún formato; hablese de los noticieros, revistas, programas de asistencia, deportivos espectaculares, etc. Pero nuestro interés - en desarrollar un nuevo formato nos lleva a concebir a la tv universitaria dentro de una dimensión cultural, de investigación y de análisis social que dé como resultado un ejercicio con alternativas temáticas y políticas que:

-Se adecúe a las condiciones actuales de la tv universitaria es decir, a los niveles de circuito cerrado y de difusión vfa canales abiertos.

-Pueda ser el mejor género televisivo que se inserte en el - proceso de generación de conocimiento y sirva como puente entre los investigadores y la sociedad, y

-Permita el desarrollo de una expresividad televisiva propia, es decir, con estilo.

Hasta ahora, los espectadores de la televisión no estamos acostumbrados a distinguir las emisiones por géneros o formatos, - más bien nos hemos habituado a ver programas de acuerdo a un sistema de "barras" que cubren los distintos horarios de la programación diaria.

Así hablamos de la "barra matutina", "la barra infantil", "la barra juvenil", "horario nocturno", "horario triple A", etc.

También podemos hacer otro tipo de clasificación de acuerdo a los temas a desarrollar: programas culturales, noticiosos, musicales, cómicos, deportivos. Pero ambas clasificaciones (programas de una barra determinada y de un tema especial a tratar) carecen de una delimitación específica que le permita al público ubicar, no sólo el tema y el horario de transmisión, sino diversos elementos que componen la estructura del programa.

En todo caso, el espectador no sabría si el tema se va a desarrollar de una forma dramatizada o documental, si hará uso de fuentes de primera mano o si el programa será una interpretación de la estación emisora.

Quizá la ausencia en el medio televisivo de una clasificación por formatos que pueda caracterizar a los programas por una narración específica, por una estructura convencional, por una vinculación

ante un movimiento cultural o movimiento histórico importante, se debe a que la televisión hasta ahora no le ha interesado, o no ha encontrado todavía una expresividad propia que la distinga de otras formas de expresión estética y la aisle de otros medios de comunicación audiovisual.

Desde nuestro punto de vista, no creemos que la televisión carezca en estos momentos de expresividades propias, sino que más bien, no se ha reconocido socialmente la existencia de formatos televisuales para caracterizar métodos, estructuras y peculiaridades narrativas; por otro lado, no se ha teorizado lo suficiente como para establecer una delimitación formal de la estructura temática y metodológica de los programas televisivos.

Hablando en términos de la dramaturgia, cuando una persona comenta que el día anterior presencié una tragedia, implícitamente incorpora una gama de elementos característicos de la tragedia; es decir, personajes casi mitificados, tonos solemnes en las expresiones, conflictos que por lo general llevan a la muerte de los personajes, una estructura aristotélica repartida en tres actos, la consecuencia de la catársis o toma de conciencia, etc. Y si en un momento determinado, esta persona añade a su relato que la tragedia fue de Eurípides o de Shakespeare, su interlocutor podrá añadir más elementos circunstanciales de acuerdo a la época, esto es, vestuario, lenguaje, escenografía, utilería, producción, etc.

Lo importante a rescatar de este ejemplo es el conjunto de unidades que de por sí acompañan al género tragedia para diferenciarlo

de otros géneros dramáticos.

De la misma manera, comenzar a distinguir las variantes del medio televisivo, nos llevaría no sólo a aprender a detectar los formatos, sino además, a conocer el conjunto de unidades que acompañan a cada formato.

Ahora bien, según los objetivos de esta tesis, el hecho de proponer una delimitación esquemática y clasificar las diversas modalidades de las emisiones televisivas, no debe entenderse como una reducción a las reales posibilidades de la televisión para expresarse, sino como una ruta de investigación que nos permita establecer parámetros, puntos de partida, y así, profundizar en el análisis de los formatos televisivos.

FORMATOS DE TV.

INFORMATIVO	Telenoticiero ----- Nota informativa	uso del: reportaje crónica comentario editorial entrevistas
	Telentrevista	
	Telerreportaje	
	Telerevista	
(estos formatos son más amplios y desarrollados que los utilizados en el telenoticiero)		
ESPECTACULO	Musical ----culto	
	-----popular	
	Dramático --Teleteatro	
	Telenovela	
	Telecuento	
	Sketch cómico	
Deportivo		
EDUCATIVO	Escolarizado ---- expositivo	
	No escolarizado ---- Domésticos	
OTROS	Co merciales publicitarios, videoclip, videoarte, etc.	

El informativo es un formato que se encarga de difundir las noticias periodísticas más importantes del día acontecidas en el país y en el mundo. En esta estructura tienen cabida las notas informativas, las crónicas, los reportajes, las entrevistas y los comentarios editoriales de la emisora.

Existen algunos telenoticieros que desarrollan temas un poco más especializados; eventos culturales, condiciones ambientales y servicios al público en general.

No podemos afirmar que los noticieros se elaboran para un tipo determinado de público, pues la diversidad de horarios en los que estos se transmiten, nos hace suponer que no hay una delimitación específica de públicos. Esto quiere decir que desde un niño hasta un adulto, ya sean de las clases populares o altas, urbano o rural, pueden presenciar un noticiero, aunque la presentación no esté de acuerdo con el lenguaje y la realidad de los espectadores.

El telenoticiero significa, por lo general, para la estación emisora, el programa más importante. En primera instancia porque da la oportunidad para que el medio se exprese ante ciertos acontecimientos sociales y políticos.

Este formato es el principal fragmentador de la realidad que se difunde por la televisión, dado que su condición de comunicar la información más destacada lo convierte en un género manipulador y tergiversador de los hechos.

No sucede lo mismo con otros formatos que al tratar temas que no

son de actualidad, pierden esa característica de influir en la credibilidad de los espectadores.

En lo que respecta al tratamiento técnico de estos programas, podemos observar que cada día se apegan más a un espectáculo televisivo en lugar de apegarse a una línea objetiva para difundir información. El efectismo depura y desobjetiviza el carácter de las noticias, sin embargo, el televidente no es capaz de percibirlo, y lo que es peor, se conforma con las mínimas dosis de información presentadas por la pantalla chica.

El caso de la telentrevista es un formato que algunos productores llegan a desarrollar con profundidad, y se caracteriza por dar a conocer un tema a través de un entrevistado. En los programas culturales, sobre todo, en donde la estación no se compromete a tratar el tema y a argumentar las ideas expuestas, hace uso de los comentarios de un especialista.

Uno de los aspectos más interesantes (y menos atendidos por la televisión actual) es la adecuada selección del tema y del entrevistado. Por lo general, en este tipo de formatos observamos que la selección es "oportunistá" o no tiene ningún contacto con la realidad vigente. Se debe ser cuidadoso al elegir un tópicó de entrevista y no únicamente proveer lo atractivo del tema y del entrevistado, sino además tener un estudio previo de públicos y horarios que le permita a los productores realizar un programa que satisfaga las inquietudes detectadas en los televidentes. (Revisar el punto 2.1.2 Conocimiento sociológico de los espectadores).

Este formato tiene un gran potencial de convencimiento, incluso podría ser (para los teleastas democráticos) una posibilidad para dar a conocer con profundidad, en las palabras de los especialistas, los temas más importantes de actualidad.

Sabemos que la televisión, con sus alcances técnicos en la etapa de edición, puede cortar o modificar el sentido de la entrevista. De aquí que sea importante que este género se convierta en el principal promotor de los espacios en vivo de la televisión, ya que es una característica de cercanía y de empatía (masiva) para que los que tienen la palabra puedan expresarse sin ninguna cortapisa.

Es cierto que este género transmitido en directo pone en riesgo la política del mediodifusor, sobre todo, cuando el hablante no comparte las mismas ideas que los emisores, no obstante, habrá que seguir luchando para que los espacios en directo se mantengan a pesar de los 'riesgos', pues toda opinión, es digna de ser escuchada.

El telerreportaje se distingue del reportaje utilizado en el teletroticiero, porque amplía, profundiza y sensibiliza al espectador frente a un tema de actualidad. No precisamente tiene que ser un hecho periodístico el que debe desarrollar, sino poner al alcance del público un tema que le permita reflexionar sobre distintos problemas científicos, humanísticos y culturales.

Lo que nosotros conocemos como "documental" se apega mucho a la idea de este género, mas no es exactamente igual, porque este formato tiene por objetivos actualizar los temas, convertirlos en cier

to modo, en servicio educativo e informativo para los espectadores y promover una reflexión en el televidente que lo haga un ser más partícipe de los problemas que le circundan y que le afectan; las imágenes a difundir se deben conseguir con la cámara llevada al hombro, registrando la realidad y no, visualizar con imágenes de archivo.

La telerrevista es la despensa de la televisión, porque es el único género que por definición acepta todo tipo de temas. El formato pareciera que no tiene nada planeado, ni un objetivo a desarrollar sin embargo, es el género que más audiencia tiene.

Con frecuencia son emisiones transmitidas en directo y buena parte de su sustento temático se debe a la simpatía de los conductores que suelen hacer uso de sus capacidades histriónicas y de convencionalismos para mantener la atención del público. Podría decirse que no importa el tema, ni el entrevistado, ni el reportaje, ni la intención del espectador que después de varias horas logró comunicarse por teléfono con el conductor, pues de todas formas, la línea y el clima holgado del programa persisten.

El televidente podrá notar que de estos formatos surgen la mayoría de los clichés y estereotipos que caracterizan el mundo de la televisión; son los formatos que nos chismorrear sobre las intimidades de las estrellas de cine, mezcladas con una canción de moda y un reportaje lo más superfulo e inverosímil que podamos imaginar.

Es evidente que este tipo de formato tiene una mayor permeabilidad y duración en las estaciones comerciales, porque en las cultu-

rales, aunque mantenga otra finalidad comunicativa, dicho género no dejaría de ser aburrido y banal.

Si se nos permite hacer una analogía, diríamos que este formato televisivo se parece al vodevil en el teatro, en la medida en que éste género dramático se permite todo; desde el chascarrillo hasta la frivolidad; y en ese ambiente sin mesura, se desarrolla una forma de expresión muy particular de la televisión. Sobra decir que este género no es nada recomendable para la televisión universitaria, precisamente porque descuidaría la función de difundir contenidos y proposiciones narrativas diferentes.

El telespectáculo corresponde a todos los musicales, a los programas de concurso y a los dramáticos. Cuando un programa musical es grabado en el momento de llevarse a cabo (en directo) o en estudio, la televisión encuentra una de sus manifestaciones más características, pues al registrar la canción con varias cámaras, por lo general son tres, juega con los distintos enfoques, recreando la composición visual.

Así vemos al cantante y/o a la orquesta interpretando un tema musical, pero como televidentes visualizamos desde un sinnúmero de ángulos dándole mucha riqueza expresiva al género artístico registrado.

En una transmisión deportiva ocurre lo mismo, la óptica del televidente se multiplica y pareciera que estuviera ubicado en diez sitios distintos. Además aquellas posibilidades técnicas que ha logrado la tv: el congelamiento y la repetición instantánea en acción

retardada componen una expresión muy particular del medio.

Ahora bien, aunque el formato telespectáculo se presenta como una expresión peculiar de la televisión, curiosamente es el que menos presenta la planeación y la estructuración de los objetivos a difundir, es decir, por lo general los productores de este género, quizá los más experimentados de la televisión, se preocupan por colocar su dotación de cámaras y equipo para lograr la mejor emisión posible. No obstante es difícil pensar que esas transmisiones tengan un guión que las sustente, o pensar que mantenga una investigación de por medio.

Quizá sea el género el que no permita a los productores elaborar un guión antes de transmitir un partido de fútbol o una canción de Julio Iglesias en una Plaza de Toros, y sin embargo, la emisión se expresa de una forma que solo la tv es capaz de registrar tomando en cuenta la ventaja tecnológica que tiene con respecto a otros medios de comunicación.

Es interesante lo que hoy en día se hace con los Video clips, al televisar una canción de moda con expresividad propia. Es evidente que en estos formatos existe toda una planeación guionística de lo que se quiere registrar, sin embargo, no es una planeación de objetivos y contenidos, sino de "obviedades" televisivas en relación a lo que se está refiriendo en la canción. Es preciso reconocer, después de todo, que este tipo de formato, es el que en estos momentos está a la vanguardia en cuanto a expresividad estética se refiere, más no en cuanto al contenido de la emisión.

La teledramatización corresponde a las telenovelas, los telecuentos, los teleteatros y los programas cómicos (sketchs) que necesiten de actuaciones dramáticas.

El uso común ha hecho que el público identifique este género por las telenovelas exclusivamente que por lo general están dirigidas a las amas de casa, según es la tendencia actual de este formato en la televisión mexicana. No obstante, este género es rico si tomamos en cuenta que el medio televisivo se conjuga con las más importantes expresiones de la literatura para desarrollar un formato con muchas posibilidades expresivas. (Más adelante se abre un espacio dedicado a la teledramatización).

El formato Educativo es el género que desarrolla un tema monográficamente de forma expositiva (escolarizada y no escolarizada), es decir, la importancia consiste en transmitir la información y el objetivo específico de la serie en cada programa. Aquí tampoco podemos encontrar un género puro, pues el género telexpositivo por lo general hace uso de todos los formatos, como el telerreportaje y la telenoticiario para sustentar la información a comunicar.

Puede decirse que los programas educativos y de enseñanza abierta caben en este rubro. En un sentido literal, los programas dedicados a las amas de casa, cabrían en esta clasificación en la medida en que son temas tratados para la enseñanza, la educación y la economía de las labores domésticas.

Hay que añadir que este género es quizá el más especializado de to-

dos, porque a diferencia de la entrevista que también se basa en la opinión de los concedores, en la telexposición debe existir una profundización temática del asunto a tratar. Este género suele presentarse en los circuitos cerrados, en cuanto al intercambio informativo y de difusión monográfica se refiere.

Otros formatos televisivos, son aquellos que de acuerdo a la clasificación propuesta con anterioridad, no tienen una morfología determinada y su expresividad se desarrolla a partir de objetivos muy especiales, esto es, responden a necesidades publicitarias o estéticas en el mejor de los casos. No obstante sería interesante analizar las posibilidades artísticas y de lenguaje audiovisual que han alcanzado los anuncios comerciales y los video clips recientemente masificados; concretamente por la televisión inglesa y estadounidense.

En ambos casos encontramos grandes proposiciones de significado en el manejo y enfrentamiento de las imágenes, pues sin lugar a dudas se puede afirmar que estas manifestaciones televisivas son las más avanzadas en cuanto al lenguaje de la televisión se refiere, porque constantemente cuentan con la experimentación y ponen en práctica todos los recursos técnicos del medio.

Ahora bien, sería pretencioso quedarse con esta afirmación, ya que los comerciales y los video clips carecen de contenidos culturales sociales o políticos manifiestos. Sus objetivos están determinados por una finalidad comercial y de lucro.

Hoy en día, en la televisión mexicana, el único medio de comunica-

ción que tiene una búsqueda permanente en la expresividad televisiva es el canal 9, (excluyendo la barra matutina). No obstante, sus contenidos dejan mucho que desear en la satisfacción de las inquietudes y necesidades sociales de cultura crítica y participativa. Al fin de cuentas, merece nuestro reconocimiento este tipo de búsqueda experimental que, aunque sepamos es de un canal "cultural" del consorcio televisivo, es sin temor a equivocarnos, el único medio que experimenta, crea cuadros y desarrolla al máximo las técnicas televisivas.

De los formatos mencionados, sobra decir que no se practican de una forma pura, no hay más que prender nuestro televisor para darnos cuenta que no existe una manifestación aislada de estos formatos, pues constantemente se interrelacionan.

Valdría la pena preguntarse: ¿cuáles de todos estos formatos pueden ser utilizados por los productores de la tv universitaria para caracterizar su trabajo televisivo?, es decir, ¿a partir de qué tipos de formato sustentar toda una metodología guionística y de producción televisiva para darle variantes a los centros de producción de la tv universitaria que existen actualmente?

3.1 EL TELERREPORTAJE

Este formato a diferencia del relato periodístico que se encarga de ampliar la información de la noticia, es una estructura televisiva con metodología propia que le permite al televidente acercarse al mundo cultural, histórico y académico que la Universidad Nacional representa.

Es importante señalar que le hemos asignado el nombre de "telerreportaje" y no de "documental" porque aunque no es precisamente un reportaje periodístico, el tratamiento que este formato le da al tema a desarrollar cumple con un trabajo de investigación y una presentación muy similar a la del reportaje, pero que no se ocupa específicamente de la información periodística, sino de una gran cantidad de tópicos de interés general.

Ahora bien, si no se trata de llevar a la televisión un reportaje elaborado periodísticamente, el objetivo a perseguir sería convertir en reportajes los temas pertenecientes al acervo cultural e histórico y a la esencia de las funciones académicas y de extensión de la Universidad.

El reportaje pareciera ser un género periodístico exclusivo de la prensa escrita, pues el público se ha acostumbrado a escuchar y a ver las noticias en la radio y en la televisión, y cuando el espectador aun mantiene el interés por aumentar su conocimiento sobre un tema determinado, recurre a los reportajes editados en los diarios.

La televisión se ha caracterizado por desenvolverse con la premura del tiempo, y difícilmente veremos un telerreportaje que pueda satisfacer de forma ampliada y extensa la curiosidad del espectador sobre un tema. Es cierto que el tiempo en televisión es más caro que el espacio en los diarios; es cierto que el medio electrónico se manifiesta más efímeramente que el medio de comunicación impreso; y es cierto que la televisión tiene mayor acceso en la masa receptora que el diario, por lo tanto, uno llega a explicarse por qué no suele darse una información más detallada y ampliada a partir del formato telerreportaje.

Por otra parte, negar la existencia del telerreportaje sería absurdo, no obstante, éste no ocupa en el medio televisivo un lugar importante y todas sus posibilidades expresivas y de difusión aun no han sido lo suficientemente desarrolladas.

El hecho de que por razones de tiempo y de amplitud, la televisión no haya depurado el género del telerreportaje, no quiere decir que no sea adecuado para este medio de comunicación. Por el contrario, podría llegar a ser un formato característico, sobre todo de aquella televisión que parte de objetivos culturales y educativos. Y para el caso que nos compete, qué mejor propuesta para el desarrollo de la tv universitaria.

La justificación para darle a los tratamientos temáticos una presentación de reportaje no sólo es una cuestión de método, sino además de autenticidad en la construcción de la imagen televisiva. Lo anterior forzosamente nos remite al grado de compromiso social, responsabilidad profesional y rigurosidad en la selección del te-

ma para tratar asuntos televisivamente como "servicios" para la sociedad mexicana.

Mucho se ha dicho de las deformaciones que la televisión hace de la realidad: una fragmentación deliberada, pérdidas permanentes de las capacidades sensoriales e intelectuales de los televidentes, control ideológico que los grupos de poder ejercen a través de esa cajita de imágenes. No obstante es necesario e imprescindible hablar ahora de una reivindicación de la imagen televisiva más acorde con la realidad en la que está inmersa. Con esto no se pretende eliminar de tajo esa fragmentación de la realidad que deliberadamente es seleccionada, pero sí se trata de construir una imagen televisiva que se apegue lo más posible a los problemas que nos afectan cotidianamente.

He aquí pues, que el telerreportaje, representa sin lugar a dudas el mejor formato como sustento metodológico en la elaboración de guiones, para construir así una imagen televisiva más auténtica y una expresividad particular.

El telerreportaje tiene la oportunidad de profundizar -como ningún otro género- en el tratamiento del tema. Hay que recordar que periodísticamente el reportaje es "un relato (...) informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo. El reportaje es el género periodístico por excelencia, ya que todo lo que no sea comentario, crónica, o artículo es reportaje, que en sentido lato, equivale a información." (76)

El reportaje es "el relato periodístico -descriptivo o narrativo- de una cierta extensión y estilo literario muy personal en que se interesa explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticias en un sentido riguroso del concepto." (77)

Serfa deshonesto no reconocer que la tv universitaria dentro de su trayectoria ha manejado ya el telerreportaje, incluso algunos programas de la serie "Introducción a la Universidad" contemplan un formato que se apega bastante al reportaje. Solo que, a diferencia de nuestras propuestas, los temas desarrollados en esos formatos - no son producidos por los centros de producción de la Universidad, el archivo de imágenes con el tiempo se ha estereotipado, y lo más importante, el conductor nunca está en cercanía con la realidad.

Sin embargo, el telerreportaje desarrollado con los señalamientos teóricos expuestos con anterioridad: guión metodológico, adecuada selección del tema, trayectoria argumental, proposición significativa, forzosamente darán como resultado un producto en pantalla con más profesionalismo, con más conocimiento de causa, con más claridad política en los objetivos y mas autenticidad con respecto a lo hecho televisivamente por la Universidad hasta ahora.

"En un reportaje hay que ir a los factores sociales, hay que contar las condiciones de vida si se trata de una actividad laboral (...) el reportaje ha de tener elementos sensacionalistas pero no - en el sentido capitalista de la prensa amarilla, sino que busque algo que provoque sensación." (78)

Para la elaboración metodológica del telerreportaje es posible ape- garse a un esquema periodístico, es decir, seguir ciertos pasos o re- glas propias del reportaje escrito. Al respecto revisemos lo que el maestro Mario Rojas Avendaño nos recomienda:

1. Elegir el tema del reportaje;
2. Fijar sus obj_etivos mediatos e inmediatos;
3. Pr_ogra_mar la investigación que requiere el propio tema, ya sea de caracter documental, humano o de observaci_ón personal.
4. Elegir y clasificar en el orden conveniente las fuentes de informaci_ón en las cuales se va a realizar la investigación;
5. Iniciar esta e_n dichas fuentes, en el orden en que se haya proyecta- do .
6. Nutri_rse ampliamente del tema que se haya elegido, pues el caso de verse precisado a entrevistar a personas doctas en la materia debe el periodista ir debidamente preparadoparaformular sus interro- gaci_ones con un sentido lógico y congruente;
7. I_Nves_tigar primero en las fuentes documentales a fin de adentrarse con mayo_r hondura en el tema propuesto;
8. Elegir con ac_lerto a las personas de quienes se espera proporcionen los más im_portantes da_tos de la investigación
9. Anotar cuidadosamente los resultados de la investigación documental y estadística, así como las opiniones y expresiones de las personas ent_re_vistadas.
10. Fi_nalmente ya en posesión de todos los da_tos, acudir a la observaci_ón perso_nal, visitando lugares, captando detalles y buscando con "nues- tros p_ro_pios ojos " y nuestro entendimiento nue_vos ángulos infor- m_at_ivos que, en ocasiones pueden dar pie para otros reportajes o pa- ra nutrir mejor el que tratamos de elaborar

El propio maestro Rojas Avendaño, dice de sus recomendaciones que las podríamos llamar como "el decalogo de la investigación perio- dística para realizar reportajes de profundidad y de tercera dimen- sión" (79). Sin embargo no hay que olvidar que el telerreportaje no surge forzosamente de la misma manera, sino que éstegaparte de una informaci_ón acabada para traducirlo en material guionístico.

Es posible utilizar el "decalogo del reportaje profundo" en la etapa de investigación del proceso de producción de imágenes y mensajes audiovisuales, más no en la etapa de la elaboración del guión.

El guionista traduce un material determinado -ya sea reportaje, artículo, información texto científico, etc- para construir un guión de televisión. Así pues, el guionista debe tener muy claro la existencia de dos distintas etapas de investigación : trabajo de campo y documental, por un lado, y traducción televisiva de la información consignada, por el otro; de todas formas, aunque el guionista no sea el responsable directo de la investigación de campo, existe un trabajo analítico.

Cabe aclarar que esta distinción en las dos etapas de la investigación es una diferencia formal, puesto que entre una y otra etapa debe existir una completa relación y vinculación de propósitos. Por lo tanto, la adecuada selección de un tema a desarrollar debe conducir al guionista a proveerse del mejor material para iniciar su trabajo de traducción guionística.

Una vez que el guionista tiene a la mano la información necesaria para adaptarla a la expresividad audiovisual, debe mantener una actitud crítica para resolver de la mejor forma posible el enfoque y la interpretación que le dará a esa información comprimida. Con esto no se sugiere que el guionista se limite al texto consignado en un 100% (no siendo así en lo que respecta al objetivo y a los contenidos de la información) dado que muchas veces, el escritor no encuentra en el texto aquellas palabras que debe utilizar en el guión; aunque al final de cuentas, se llega al mismo objetivo.

Es evidente que si un especialista redactó una determinada información su escala de valores, su estructura temática reflejada en la redacción serán muy distintas a lo que el escritor de guiones valo-

rará y estructurará en su texto.

Lo anterior no pone en duda la calidad del texto, solo pone de manifiesto que el guion (aunque respete los contenidos) se estructura de distinta manera, pero ¿cuál es esa estructura que determina toda una propuesta en la elaboración metodológica y en la expresividad misma del resultado en pantalla? Cuando se habló del guión metodológico se mencionaron y se desarrollaron elementos mínimos necesarios para saber cuál es el camino y la postura que el escritor debe asumir para estructurar un texto con propuestas de imágenes audiovisuales ante una información determinada.

3.1.1 ALGO SOBRE LA TELEDRAMATIZACION

Lazareff, citado por Mario Kaplún sostiene que la mejor forma de expresión estética es aquella que describe "las ideas por medio - de los hechos y los hechos por medio de los hombres" (80). Este enunciado tiene una gran significación narrativa y estética (de acuerdo a las proposiciones argumentales del guión) puesto que le permite al guionista apegarse a la sensibilidad humana para dar a conocer un tema y desarrollarlo hasta sus últimas consecuencias.

La esencia de la acción dramática son los conflictos humanos, es decir, el desarrollo que se puede planear a partir de un enfrentamiento de dos sujetos sensibles interpretados por un protagonista con su antagonista.

Este tipo de formato "no sirve para exponer, para explicar, sino para desarrollar una acción, una historia" (81). Kaplún, refiriéndose al formato de la dramatización apunta que sobre todo sirve "para motivar, para llegar no solo a la mente del oyente sino sobre todo a su sensibilidad y a su conciencia (...) puede contener y transmitir cierta dosis de información, pero tiene que tener sustancia humana, emoción, vivencia dramática, clima, la materia que maneja mejor no es ninguna de las que figuran en los programas de estudio, sino es otra materia llamada vida." (82)

Y qué mejor que sea el hombre la unidad métrica por donde comienzan a medirse las posibilidades de la televisión mexicana en estos momentos. Desde nuestro punto de vista, la dramatización puede adaptarse al lenguaje audiovisual para atender la emotividad y

la sensibilidad de los espectadores.

Satisfacer la demanda de información y de conocimiento en el proceso de aprendizaje, no sólo requiere de exposiciones discursivas, concretas y objetivas, también se hace necesaria una forma más coloquial y humana para expresar esa información y ese conocimiento.

Sería poco profesional realizar un noticiero dramatizado, porque velaríamos la importancia de la información, no obstante, la televisión como expresividad particular, debe valer se cada vez más de la dramatización para ayudar a generar un formato que le permita tratar los temas con mayor apego a la literatura y al cine.

La televisión no debe perder de vista la presencia del ser humano como unidad métrica de su lenguaje y como concepto nodal de su actividad; dado que es un medio electrónico que evoluciona muy rápidamente y el hombre queda fuera de su expresividad con relativa frecuencia.

Es curioso apuntar aquí el hecho de que el cine, en su momento, al tener que jerarquizar los planos y los encuadres, tomó a la figura humana como punto de referencia, así decimos;

ENCUADRE	FIGURA HUMANA
Plano general -----	cuerpo entero
Plano medio -----	medio cuerpo
Plano corto -----	parte del cuerpo
Plano detalle -----	Detalle del cuerpo

Pero no hablemos solamente en términos técnicos, sino el hecho de incluir al hombre en los tratamientos estéticos de los formatos televisivos, tendría la posibilidad de proponer audiovisualmente un concepto de la realidad más cercano y accesible.

Es evidente que la manipulación de los temas en la dramatización es mayor, pero la efectividad de asimilación por parte del público también es mayor, por lo tanto, no hay que preocuparse por el grado de manipulación que pudiera tener una serie dramatizada porque al fin de cuentas la manipulación siempre existirá y en cualquier formato.

No obstante, a pesar del grado de manipulación, la teledramatización debe buscar en el público: "inquietar y problematizar, invitarlo a emitir un juicio, un cuestionamiento de la realidad; enfrentarlo a una opinión, esclarecer elecciones vitales, proponer un ejemplo expositivo" (83)

En la teledramatización los personajes no pueden hablar y desarrollarse en virtud de una información, pues deben sentir y vivir lo que dicen y hacen, por lo tanto, el guionista no puede aferrarse a que sus personajes "expliquen" un tema, sino a lo sumo lo pueden evidenciar con un desarrollo bien tratado. Si tuviéramos que dramatizar un texto sobre el adecuado uso de los anticonceptivos, pues haríamos una realidad de plástico si uno de los personajes en una intervención se apegara a un discurso médico, y en sus palabras se escucharan los señalamientos de un ginecólogo o de una propaganda de control de la natalidad; pero si el personaje viviera y sintiera el problema del mal uso de los anticonceptivos dentro de una realidad convencionalizada, pero al fin de cuentas realista

es posible que el guionista no necesitara reflejar la información, sino sugerirla. Y ya dependerá del público captar y ponerse en el lugar de los personajes que sufren el problema, para reflexionar sobre el tema tratado.

El lector puede preguntarse ¿si existe una preferencia por el telerreportaje sobre la teledramatización como la mejor propuesta de guión para la tv universitaria en estos momentos?

Hemos insitado a lo largo de varios capítulos que la tv universitaria debe desarrollar todo tipo de formatos, no obstante, tomando en cuenta su situación actual: una producción pobre y descoordinada de los centros de producción y una escasa presencia en los canales abiertos de tv, el telerreportaje y la teledramatización se adaptan a una realidad de producción televisiva que se vive en la Universidad actualmente.

Por lo tanto, para impulsar un ejercicio en esta materia, se necesita;

1. Aglutinar y darle una coherencia política y productiva a todos los centros que hacen televisión en circuitos cerrados y canales abiertos.
2. Comenzar a formar cuadros de producción universitarios que a la larga domien el medio y sepan proyectar hacia la sociedad los contenidos científicos y humanísticos generados al interior de la universidad, y-
3. Conseguir en pantalla una imagen fiel a la realidad mexicana y universitariá.

Hay que entender que la televisión es un fenómeno social que está determinando la vida de los individuos y tiene un gran nivel de penetración incluso en su educación y formación social.

De aquí que la Universidad no sólo debe analizar y estudiar con detenimiento el fenómeno televisivo, sino que además debe convertirse en un emisor más que difunda alternativas culturales y de conocimiento en beneficio de todos.

He aquí pues, que el estudio en torno al trabajo metodológico del guión para concebir a los formatos del telerreportaje y la teledramatización como una propuesta para la tv universitaria, únicamente es el primer peldaño para iniciar una labor televisiva digna y necesaria por parte de la Universidad Nacional.

3.2 PRINCIPALES TENDENCIAS DEL USO DEL GUIÓN EN LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN TELEVISIVA MAS DESTACADOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL.

El pasado 1° de marzo de 1985, el periodista Ricardo G. Ocampo publicó en una de las páginas del periódico La Jornada una nota sin precedentes para la historia de la televisión universitaria:

"Al proyecto del Canal 7 se sumará el del 9 que manejará la Universidad Nacional sin la ayuda de Televisa, en cuanto solucione sus problemas de producción. Ello, si las presiones de la televisión privada lo permitan"

"Fuentes bien informadas aseguran que en definitiva el Canal 8 dejará de ser manejado por Televisa y pasa a ser patrimonio universitario en un futuro con producción intergramente universitaria y con financiamiento aplicado a producción propia"

"Para lograrlo en el menor tiempo posible la UNAM compra actualmente equipo y construye al sur de los terrenos de ciudad universitaria varios estudios de televisión, pues prescindirá de las instalaciones de Televisa San Angel" (84)

Sin citar fuentes precisas, esta noticia parecía haber sido "sacada de la manga" pues la información daba por hecho la consumación de una lucha que viene dándose desde hace 37 años para que la Universidad consiga su canal de televisión.

No obsta_nte, esta noticia sólo fue un rumor, una ilusión que no dejó de ser atractiva, pero que sin embargo no causó ninguna respuesta pública por parte de las autoridades universitarias, ni

ocasionó un fenómeno de opinión pública que pusiera en claro la información publicada.

Hay que tomar en cuenta que la nota se publicó en medio de las "ambigüedades" de la salida del Canal 7 del Instituto Mexicano de Televisión y de IMEVISION, como propuesta unificadora del sistema de televisión estatal; también apareció en el momento en que el asunto del satélite MORELOS se convirtió en una discusión trillada (aquella que dice que el Estado debe esclarecer los permisionarios y/o concesionarios que utilizarán los 22 transpondedores de cada satélite); se dió a conocer a la mitad de un proyecto de reestructuración de la programación nocturna del Canal 8 para trasladar la frecuencia al Canal 9; y por último, esta noticia apareció después de 4 sesiones de trabajo donde se presentaron alrededor de 100 ponencias para los foros del Proyecto 60: "Creación del programa universitario de televisión" dentro del marco de la Reforma Universitaria promovida por el exrector Octavio Rivero Serrano.

No hay que perder de vista que la tv universitaria no cuenta con un proyecto que unifique y de coherencia a la política y a la operatividad de los centros de producción de la universidad; situación que se refleja en el esquema de producción que el convenio Televisa tiene estipulado para delimitar los alcances y las funciones del trabajo televisivo hecho por la UNAM.

La expresión "El convenio con Televisa limita a la Autonomía universitaria" es una idea que se va generalizando en varios productores y guionistas de la televisión en la UNAM, como es el caso de Marcela Fernández que trabaja como escritora e investigadora en el

Centro Universitario De producciones y Recursos Audiovisuales (CUPRA_) y Belinda Bernal, guionista de la Dirección General de Televisión Universitaria (DGTU), y ya han sido diversos los ejemplos en donde los intereses de la empresa privada pesan más que los principios sociales de la Universidad Nacional:

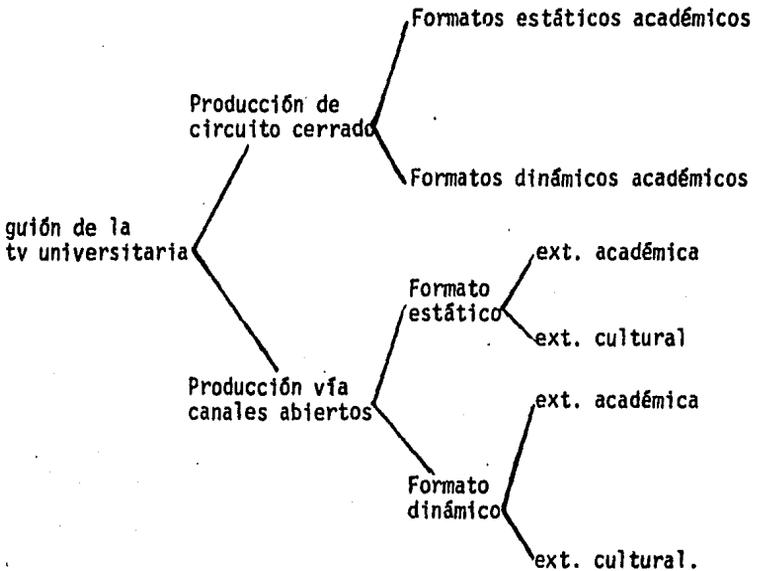
-Al profesor Raúl Cremoux, por ejemplo, en una ocasión le prohibieron pasar al aire unos programas sobre los efectos psicológicos que causa la publicidad comercial, por afectar directamente los intereses del consorcio.

-Recientemente algunas facultades de la Universidad consiguieron transmitir en vivo algunas series, tal es el caso de la Facultad de Contaduría y Administración (FCA) que al aire transmitía "La hora fiscal" y "Administración para todos". No obstante, en una emisión unos invitados de la Facultad de Economía, según fue el testimonio de José Luis Aguilera, productor del centro de la FCA, dijeron que "después de Lázaro Cárdenas no había existido ningún Presidente de la República que no haya sido corrupto". Esta aseveración bastó para que se prohibieran todas las emisiones en directo que tenía la universidad.

Así pues, la falta de un proyecto universitario de comunicación se verifica: 1) en una dispersión y falta de coherencia operativa de los centros productivos de la universidad, 2) en un sello o estilo de producción que obedece a los lineamientos de Televisa, no para depurar con expresividad propia las emisiones, sino simplemente para justificar parte del 12.5% del tiempo oficial, 3) en un trabajo televisivo no hecho por universitarios, y en el caso que nos compete, 4) en un uso deficiente y casi nulo del guión de televisión.

La ausencia de un proyecto de comunicación universitaria trae como consecuencia un trabajo en televisión deficiente. No obstante, valdría la pena conocer más de cerca el papel del guión dentro de los procesos de producción televisiva vigentes en la Universidad.

El uso del guión dentro de los procesos de producción de la tv universitaria puede conocerse a partir del siguiente esquema;



Los formatos estáticos son aquellos que se plantean a partir de un objetivo distinto a la expresión televisiva, cumplen con los requerimientos deseados para una finalidad específica y poco o nada recurren a las distintas etapas del proceso productivo de

imágenes y mensajes: planeación, investigación, trabajo guionístico, realización estética y experimental, etc.

En este tipo de formatos es difícil mantener la atención y el interés del espectador, no hay sugestión e imaginación por falta de imágenes significativas, se da una comunicación fría e impersonal, la emisión es unidireccional y vertical, el espectador es pasivo, dependiente y acrítico; no hay elementos de identificación, frecuentemente se caen en conceptos abstractos, se dan las cosas masticadas y resueltas. (85)

Los formatos estáticos no pretenden buscar formas de expresión distintas, solo cumplen con un objetivo ajeno (quizá burocrático o justificatorio de un presupuesto) porque no toman en cuenta una finalidad comunicativa.

Los guionistas de estos formatos, por lo general no son especialistas en comunicación y a los sumo llegan a realizar un trabajo audiovisual a partir de textos que no tienen una implicación metodológica, ni proposiciones narrativas argumentales para tratar los temas. Los escritores, en estos formatos no desarrollan los temas audiovisualmente, sino exponen de acuerdo a un lineamiento textual.

Los formatos dinámicos, por el contrario, tratan de manifestar los temas de una forma desarrollada audiovisualmente, incorporan elementos metodológicos que le permiten al espectador acercarse al tema y participar activamente.

Estos formatos, menos aburridos para el público, son experimentales y se caracterizan por desestructurar la información textual para ser presentada de una forma más accesible.

Ambos formatos (estáticos y dinámicos) se presentan en las tendencias del uso del guión de la tv universitaria a niveles de circuito cerrado y vía canales abiertos, ya sea para el apoyo a la docencia en el primer caso, así como para la extensión académica y cultural en el segundo.

Pero valdría la pena preguntarse, ¿cuál es el tipo de formato que más se usa en la tv universitaria?. En relación a los circuitos cerrados: el formato estático académico, y en relación vía canales - abiertos: el formato estático de extensión académica y cultural. Estas afirmaciones se comprenden si se toman en cuenta algunas constantes que prevalecen en las producciones universitarias.

Así tenemos que de los 36 centros de producción audiovisual (*) con excepción del Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCC), el Centro de Investigaciones y Servicios Educativos (CISE) y el CUPRA (antes DIDACTA), no son producto de un proyecto de comunicación universitaria, sino más bien, son el resultado de los apoyos presupuestarios que ocasionalmente otorgan dis-

(*) El señor Pedro Lavier Gutierrez, productor del CUPRA afirma que dichos centros comprenden todos los módulos de material audiovisual instalados en las Facultades, Escuelas, Centros, Institutos pertenecientes a la Universidad. Pero no todos ellos tienen una real injerencia en el desarrollo de la tv universitaria

tintos centros y facultades para la creación de unidades audiovisuales, brindando así un refuerzo a los sistemas de enseñanza e investigación.

La DGTU, supuesto órgano rector, se creó con el propósito de unificar administrativamente los centros de producción, no obstante, los directores de los distintos centros como el CUPRA y la propia DGTU fueron ratificados en su puestos y hasta el momento no hay ningún indicio de planeación administrativa y mucho menos de planeación productiva.

Por lo tanto, al no existir una planeación conjunta de la tv universitaria los formatos responden a las necesidades académicas de cada dependencia, en el caso de los circuitos cerrados; y en lo correspondiente a los centros de producción vía canales abiertos, los formatos utilizados son el resultado objetivo particular que el instituto o facultad quiere dar a conocer a través de la televisión, sin apearse a un lineamiento general que unifique el estilo y el contenido general de todas las series universitarias.

El crecimiento es aislado por los apoyos económicos de distintos orígenes que proyectan el trabajo de cada centro. Si existiese un presupuesto para el crecimiento de la televisión universitaria en su conjunto, no dejaría de ser modesto e insuficiente, pero al menos, podría existir un conocimiento más detallado para planificar su evolución.

No han sido pocos los intentos para tratar de conocer más y

planificar el camino de la tv universitaria con el objeto de proyectarla hacia el interior de la comunidad y hacia la sociedad como un todo coherente y unificado. Baste destacar el caso que encabezó la profesora Marta Susana Ruiz de Sarabia a principios de 1984 cuando fungió como directora del CISE, realizando una investigación para contabilizar la infraestructura de la tv universitaria y proponer "el desarrollo de cinco áreas que comprenden un sistema y que incluyen la administrativa, y de programación, técnica, de realización artística, de investigación y evaluación" (86). O el caso de 'la sistematización como necesidad prioritaria' de la que hablaba el actual director del CUPRA, Lic. Eduardo Sepúlveda Amor, en la primera sesión del foro de consulta para integrar el programa universitario de Televisión el 11 de abril de 1984 en el auditorio "Barrios Sierra" de la Facultad de Ingeniería.

Estos intentos han sido fallidos porque muchos centros no declaran el estado real de su situación productiva por temor a que les decomiencen partes de su equipos de producción. Así pues, el aislamiento de los centros está destinado a permanecer hasta que se formalice un proyecto de comunicación universitaria que los integre en un solo plan.

Las últimas experiencias que dieron la oportunidad de conocer el trabajo de los distintos centros universitarios de televisión, fueron los foros del Proyecto 60 "Para la creación de un programa universitario de tv universitaria" dentro del marco de la Reforma Universitaria. En estos foros existieron ponencias que solamente fueron "informes" y por qué no decir, textos adulatorios a la situación actual de la tv universitaria.

Cítese el caso de La formación de recursos humanos del Lic. Cesar Shara de la Dirección de Divulgación Universitaria; La captación de los recursos humanos para la producción audiovisual educativa del Dr. Jesús Santoyo VArgas de la Facultad de Veterinaria y Zootecnia, entre otras.

Por otro lado, también existieron ponencias que no dejaron de ser críticas hacia la tv universitaria, y al respecto dejaron en claro sus opiniones, no solo en los cuatro foros programados, sino además en los diarios y en publicaciones posteriores. (87)

La experiencia de estos foros también se refleja en los usos del guión, pues el temor a decir cosas, a ser críticos, a denunciar lo que amerita denuncia, ha creado un mito en torno a la opinión universitaria y se prefiere un trabajo que no comprometa, como sinónimo de una cultura acrítica y extemporánea.

Otra de las constantes que se verifican en la pobreza de los formatos estáticos de la tv universitaria es la falta de guionistas preparados profesionalmente en los centros de producción.

No existe un equilibrio entre el número de guionistas y la capacidad de producción de la tv universitaria. Son muy pocos los centros productivos que cuentan con guionistas que trabajen específicamente en el tratamiento audiovisual metodológico de los temas, por lo general, son los mismos productores los que destinan un poco de su tiempo para la elaboración de los guiones.

Solamente en la DGTU y en el CUPRA pudimos detectar el trabajo de especialistas que específicamente tienen la labor de guionistas, no obstante, sus propuestas audiovisuales se ven con frecuencia limitadas por criterios ajenos a la Universidad y por el temor a decir algo con seriedad crítica.

Aunque nos hemos enterado con beneplácito de la existencia de guionistas que se desempeñan de forma muy profesional, como Marcela Fernandez, Susana Velleggia y Cecilia Pérez Grovas en el CUPRA, Belinda Bernal entre otros en la DGTU y Eduardo Barrón en el CISE, que por cierto ganó un Premio Nacional en guionismo televisivo este año, es importante decir que es un trabajo ínfimo que pasa desapercibido y que no determina ni influye en el trabajo actual de la tv universitaria.

Y si desgraciadamente estos guiones no influyen en esa manera estaticizada de hacer televisión, se debe a que son trabajos aislados y aun no cobran fuerza ni llegan a ser representativos de un trabajo experimental con planteamientos y objetivos claros.

Otra de las constantes que más determinan el resultado en pantalla es la carencia de recursos técnicos y económicos para desempeñar un trabajo televisivo de buen nivel. La pobreza de los recursos técnicos que se manifiestan en los programas, en buena medida se debe a la carencia de equipo y condiciones óptimas para la producción de televisión.

Vale la pena mencionar que el total de los centros de producción

audiovisual, (hábalese de los módulos instalados en la FCA, en el CISE, CUPRA, Medicina y Veterinaria, que son los más importantes) no son recintos construídos explícitamente para estudios de grabación, sino más bien son salones adaptados con mucha imaginación, para generar emisiones con un mínimo de calidad. En breve la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales estrenará los dos primeros estudios de televisión construídos especialmente para el trabajo audiovisual, pues hasta ahora ha trabajado en un sótano de la Biblioteca Central de ciudad universitaria, en condiciones, francamente deprorables. Esperemos, pues, que con la llegada de los nuevos estudios de televisión, la FCPyS pase de ser un centro de enseñanza solamente, a ser también un centro de producción abastecedor de material hacia otras facultades de la Universidad, y conseguir poco a poco espacios en los canales abiertos de la televisión mexicana.

Existen centros de producción como el de la FCA que aunque no sea un lugar diseñado para producir televisión cuenta con la mejor dotación de equipo: Cabina con telecine, switcher, generador de caracteres, cabina de audio, ecualizador, Drack de video, 2 TBC y una cabina de postproducción; un estudio con una cámara color(3 tubos) iluminación y escenografía. Llega a producir series con un nivel aceptable de calidad televisiva, como los noticieros del CIP (Circuito de Información Periférica) que son 2 horas a la semana de producción que difunden en el horario de 7:00 a 14:00 hrs y de 16:00 a 20:00 hrs; en canales abiertos cuentan con la Hora Fiscal y Administración para todos, emisiones que antiguamente eran en vivo y ahora son grabados con anticipación.

Sin lugar a dudas es el centro de producción que mejor equipado está, (incluso mejor que el CUPRA y la DGTU) pero sus tendencias de producción responden a usos internos de refuerzo a la docencia. Su crecimiento en buena medida se lo debe a los apoyos económicos de generaciones de exalumnos y su autosuficiencia lo mantiene aislado de los problemas que padece la tv universitaria en su conjunto.

Una más de las constantes que determinan el uso del guión en los centros de producción audiovisual de la Universidad es la falta de recursos económicos y humanos que sustenten la producción de la tv universitaria. Recordemos que la Universidad hacía televisión desde el 13 de marzo de 1960, según se tiene registrada su primera emisión en canales abiertos con un programa especial intitulado "Las publicaciones universitarias" con los profesores Carlos Bosch, Rafael Moreno y José Luis González, y desde 1964 se inauguraron las primeras instalaciones de circuito cerrado de televisión para la enseñanza en la Facultad de Odontología. (88). Por lo tanto, podemos afirmar la existencia de una trayectoria televisiva realizada por la Universidad, no obstante, hasta el momento, las nuevas generaciones de productores universitarios laboran con una "metodología práctica carente de recursos", esto quiere decir que la Universidad, aunque no tenga un nivel óptimo en sus condiciones de producción, mantiene dos elementos que la han mantenido viva después de todos estos años: la imaginación para producir en las condiciones más precarias y los contenidos, que son el peso significativo y la validez argumental por comunicar.

La carencia de recursos no debe entenderse, en estos momentos, como una limitante para que los universitarios produzcan televisión, si-

no debe ser un pretexto para desbordar la imaginación y provocar en los universitarios un interés por hacerse notar de cualquier forma; buscar negociaciones con otras instituciones y al fin de cuentas, manifestarse como una opción atractiva y alternativa para generar espacios en los distintos medios de comunicación, así como profesionalizar cada vez más el nivel de las producciones.

Ahora bien, del material que se difunde por el Canal 9 "Introducción a la Universidad" y "Temas y Tópicos universitarios" nos hemos encontrado con sorpresas muy interesantes, pues aquí el guión suele ser relegado a un segundo término. A lo sumo es un texto informativo elaborado por algún especialista en torno a un tema específico. Los productores (que en su gran mayoría manifestaron la necesidad del guión y su imprescindible presencia a la hora de elaborar sus producciones) se han habituado a esos textos informativos para realizar su trabajo.

Hemos querido presentar algunos guiones que ejemplifican este caso. Los textos son originales y el lector podrá notar que en los tres primeros ejemplos no existe ni el más remoto intento de plantear algo audiovisualmente

Como primer ejemplo tenemos un texto de la Facultad de Medicina, si observamos las dos primeras páginas de un trabajo de seis cuartillas nos daremos cuenta de la enorme distancia que existe entre una información determinada y su presentación en un guión como propuesta audiovisual.

El responsable de la producción audiovisual de la Facultad de Medicina hacia los canales abiertos (programa "La salud") y hacia el Centro de Apoyo de recursos audiovisuales en circuito cerrado, es el Ingeniero Ignacio Vázquez, procedente de la empresa Televisa y con una gran experiencia en el manejo técnico de la producción televisiva. Aunque el material mostrado por el ingeniero tenía una gran calidad técnica, el entrevistado manifestó la evidente carencia de guionistas especializados para tratar los temas, no obstante, este formato que tomamos como ejemplo, por desgracia puede considerarse el típico ejemplo del guion utilizado en la tv universitaria. (VER ANEXO I)

El segundo ejemplo que veremos pertenece a la Facultad de Veterinaria y Zootecnia. Este caso es interesante porque trata el tema de la 'cisticercosis' de una forma muy literaria, y por lo tanto, más accesible y dinámica. Pero el lector podrá notar que tampoco existe una intención por señalar imágenes significativas y por tratar audiovisualmente (con rigor metodológico) el tema seleccionado.

Aunque la información es buena y la idea (no desarrollada) puede generar un buen trabajo audiovisual, el guionista de este texto, el Lic. Marcelo León, debió tomarse la molestia para explicitar más detalladamente la intención de aquellas imágenes visuales y auditivas, y así dejar en claro desde un principio la proposición argumental que el creador le quiere dar al texto.

Este momento es oportuno para señalar que en muchas ocasiones no son respetadas las indicaciones auditivas y visuales que el guio-

nista manifiesta en su texto, porque en casi todos los centros de producción (y esto no es privativo de la tv universitaria) existen un divorcio muy evidente entre la etapa de guionismo y la realización del programa

Es comprensible que existan alteraciones a la propuesta de guión siempre y cuando sea para mejorar el resultado en pantalla, pero bajo el consentimiento y la aprobación del guionista. Ahora bien, el escritor, aunque no tenga la seguridad de lo que el equipo de producción pueda respetarle, no debe limitarse en anotar las sugerencias para la resolución audiovisual del guión. Si no es de una forma será de otra, y el guionista debe evidenciarlo en su texto.

Existen casos en el que el guionista desconoce por completo las capacidades reales del equipo de producción, y anota en el guión sugerencias que de entrada son imposibles de realizar: "plano general de un paisaje nevado donde unos niños esquíen", "vista aérea de la ciudad de México y gran acercamiento a una azotea donde vemos al conductor que aparece a cuadro..." El guionista es parte del cuerpo de producción y es quién más obligado está en usar la imaginación para proponer imágenes de fácil resolución acorde a las posibilidades de producción. (VER ANEXO II)

Como siguiente ejemplo tenemos un guión de uso interno para la FCA; en él podemos observar que trata de promover un curso de especialización mediante una información más o menos bien redondeada.

Existe una columna (la de la izquierda) que intenta visualizar las

imágenes, no obstante, es muy pobre y confusa. El lector podrá darse cuenta de lo que hemos venido sosteniendo con anterioridad; el tipo de trabajo de este centro responde a sus propias necesidades. Algunos especialistas en la materia sostienen que mientras el guión sea claro, detallado y coherente no importan los 'metalingüajes' o estructuras propias 'suigeneris' inmersos en el guión puesto que será de todas formas un instrumento de trabajo traducible para todos. Pero cuando el equipo de producción se ha habituado a ciertas estructuras que ni ellos se entienden, pues se verá mermada la calidad del resultado en pantalla.

El guión que veremos en el anexo tercero fue realizado por el propio productor, José Luis Aguilera, entonces la calidad expresiva del guión se ve limitada por los símbolos y convencionalismos que el realizador incluyó en el texto, y lo que es peor, solamente él entiende sus indicaciones. (VER ANEXO III)

A continuación presentamos dos guiones que tienen una estructura más acabada y clara con respecto a los objetivos a tratar: el primero es un telerreportaje elaborado en la DGTU para la serie "Desde la universidad" por Belinda Bernal. Dicho programa se transmite los viernes a las 12:30 hrs por el canal 9; se llama "Se solicita sirvienta... con referencias". Es un telerreportaje documentado, pues la redacción de la investigación tiene giros literarios lo que le permite al televidente acercarse más fácilmente al tema.

Haciendo el análisis exclusivo del texto, podemos darnos cuenta que es pobre en lo que se refiere a la proposición significativa de

las imágenes, pues prácticamente éstas no existen y el guión está redactado como si fuera una ponencia.

El tratamiento argumental es satisfactorio porque el guión se estructura por sí mismo, es decir, es un texto resuelto y redondo. Al respecto es importante mencionar que el tratamiento argumental que se propone el guionista dá como resultado una estructura y narración propias.

La resolución audiovisual de este guión pudo ser más ambiciosa de lo que fue, si el guionista hubiera detallado sus propuestas de significación en la columna dedicada a las imágenes visuales.

En los formatos de doble columna, que por cierto, son los más idóneos para los guiones de televisión, porque separa claramente el video del audio, el escritor debe explayarse en el manejo de las imágenes. No estamos diciendo que el guionista debe precisar hasta el último detalle con un lenguaje técnico, porque, creemos que el manejo de tecnicismos es una gran ayuda para la realización del programa, no obstante, el guionista no puede estar comprometido por completo en utilizar estos términos, pues puede hacer uso de expresiones más coloquiales que le ayuden a entender a los camarógrafos el sentido de las tomas

Si en un guión anotamos la indicación: "plano general de un hombre que aborda un camión de pasajeros"; puede ser interpretada a la perfección por los técnicos, pero hay elementos que se escapan de esta indicación tales como ¿en qué calle aborda el camión?, ¿en qué!

estado de ánimo aborda el camión?, ¿hay mucha gente?, ¿tiene prisa ese hombre?, etc. Si escribimos de esta forma: "Plano general de un hombre abordando un camión de pasajeros. Se sugiere se registre la locación afuera de un mercado en donde la gente de extracción humilde se codea para abordar el delfín"

Una indicación de esta naturaleza rompe con la estructura tradicional del lenguaje técnico de la columna izquierda del guión de televisión; pero hay que recordar que el guión es una sugerencia documentada y metodológicamente resuelta, más no tiene la capacidad de resolver audiovisualmente las ideas en la práctica. Por lo tanto, mientras más "sugere" sea el guión en las indicaciones técnicas más posibilidades existen para resolverlo de una forma adecuada, porque implícitamente se promueve la participación de los técnicos que representan las diferentes etapas del proceso de producción de imágenes y mensajes audiovisuales.

Con lo anterior no se está afirmando que el guionista debe dejar al criterio de los demás la resolución práctica del programa, sino proponer los emplazamientos técnicos pero dejarlos abiertos para ser complementados por las habilidades profesionales de los técnicos. (VER ANEXO IV)

Como último ejemplo tenemos un guión educativo escolarizado realizado en el CUPRA para la Facultad de Medicina, "Exploración del tórax". Este formato es para uso interno de la facultad, sin embargo es importante destacar la precisión técnica del guión: columnas para el número de tomas, cámaras, descripción de tomas, narración

del texto y tiempos. El lector podrá percatarse de aquella tesis que reza: "Con un buen guión se aseguran las buenas producciones pero con un mal guión difícilmente se harán buenas producciones"

La proposición significativa de las imágenes se limita por la información a exponer, pues aunque es un guión preciso y detallado el guionista no tiene tanta libertad para jugar con la combinación significativa de las tomas.

Creemos que este tipo de formato, al cumplir su finalidad como refuerzo a la docencia, pero el tratamiento argumental no responde a una estructura con tanta independencia, como es el caso de otros formatos.

No obstante, el interés por mostrar este texto ha sido para dar una visión panorámica de los formatos más representativos que se dan en los usos del guión de la tv universitaria.

A continuación presentamos dos páginas de un texto de 26 cuartillas. El lector podrá darse cuenta que es el primer guión que mostramos en donde el formato de televisión se ve plenamente estructurado, cómodo y agradable para su lectura. Maneja tecnicismos, pero los mínimos necesarios, y aunque nos pueda parecer un formato aburrido su finalidad temática se cumple.

Dentro de las propuestas de tratamientos argumentativos que desarrollamos en esta tesis, es posible concebir un guión para circuito cerrado con estructuras guionísticas que rompan con los tratamientos tradicionales. Y no precisamente abogamos por un ruido en la

cómunicación clara de los contenidos, sino por una expresión más artística y menos formal para el tratamiento de los temas académicos. (VER ANEXO V)

En lo que respecta a la teledramatización, pues sale sobrando cualquier aclaración, ya que es un formato que prácticamente no existe en estos momentos en las producciones universitarias. A reserva de aquellos guiones producidos en la FCPyS y en ENEP Acatlán para los festivales de la Asociación Latinoamericana de Teleducación Universitaria "La muerte tiene permiso", "Tenga para que se entretenga", "El prodigioso miligramo" y otros. Pero estos proyectos aunque no dejen de ser interesantes no tienen un peso significativo al diario acontecer de la televisión universitaria.

Por último, el telerreportaje, como formato propuesto para hacer guiones que se inserten en las actuales condiciones de producción de la tv universitaria, debe ser un texto que dinamice los contenidos y los temas para el apoyo a la docencia, así como para la extensión académica y cultural en los circuitos cerrados de todas las facultades y de las producciones elaboradas vía canales abiertos.

Se debe buscar que este tipo de formato tenga su propia estructura mediante un tratamiento argumental que diga cosas lo más crítico y severo posible que sea necesario, además, se encuentren proposiciones de significación en la combinación de elementos para experimentar una expresividad televisiva autónoma y característica.

3.3 EJEMPLOS DE GUIONES

Este último apartado tiene la finalidad de mostrar en la práctica ejemplos de guión que cumplan con las características metodológicas señaladas en capítulos anteriores.

Este trabajo redondea el objetivo de las propuestas al incorporar guiones de televisión como partes integrales y fundamentales de esta tesis, pues no sólo se trataba de redactar un análisis crítico y eminentemente teórico, sino además, llevar al papel unos ejemplos guionísticos que corporicen el discurso teórico que sustenta la validez estética, argumental, metodológica y temática de estos formatos.

Es normal pensar en las discrepancias que los guiones de televisión pueden suscitar después de su lectura, no obstante es pertinente recordar que estos formatos son "piloto" y tratan de ejemplificar y justificar una investigación teórica sobre los distintos aspectos que comprende el guionismo en la televisión universitaria.

Por lo tanto, si el lector encuentra que los formatos son "esquemáticos", debe tener en cuenta que los ejemplos siguen fielmente los señalamientos planteados, de acuerdo a las concepciones del guión metodológico y las características peculiares de los formatos de la televisión, que en este caso se trata del telerreportaje y la teledramatización.

Así pues, vale la justificación si mencionamos que los formatos presentados a continuación no pueden ser 'ejemplos formales' sino 'ejem-

plos genéricos', es decir, no debe decirse que se ha conseguido el estilo televisivo con estos formatos. Mas bien, y he aquí la relatividad y la importancia de las propuestas metodológicas, se trata de que el guionista estructure en su mente un perfil del procedimiento a seguir para elaborar guiones de televisión que le den un carácter propio a la tv universitaria, y pueda aplicar en su trabajo concreto, principios, tendencias y proceso que hemos planteado a lo largo de este trabajo.

El ejemplo genérico a diferencia del formal, no es la llave que abre la puerta, sino la combinación que un individuo aplica en un candado para abrir esa puerta. De la misma forma, los guiones que hemos elaborado para materializar nuestras propuestas, no son una solución en sí mismas para la superación del guionismo universitario, sino más bien, son parte de un planteamiento teórico crítico sobre el papel del guión en los procesos de producción televisiva.

En todo caso lo más importante es encontrar respuestas y alternativas al estructurar los formatos y conseguir así una imagen televisiva real, auténtica y propositiva de la Universidad hacia la sociedad en su conjunto.

3.3.1 EJEMPLO DE TELERREPORTAJE "LA ANECDOTA COMO CONCIENCIA DE LA HISTORIA".

TITULO: "La anécdota como conciencia de la historia"

GENERO: Telerreportaje. Es importante aclarar que este guión pertenece a este formato, principalmente porque su estructura fue elaborada de acuerdo a una actualización periodística del tema histórico, es decir, el espectador presencia el tratamiento de un tema con referencias sociales vigentes y cotidianas. No es un tema que sea tratado como un material de archivo y con imágenes que denoten otra realidad. Así pues, el televidente verá su ciudad, su lenguaje y distintos aspectos cotidianos reflejados en la emisión.

En lo referente a la construcción de una imagen realista, podemos decir que la mayoría de elementos y empalmes significativos tienen su origen en la sociedad mexicana, y sobre todo, el conductor que de entrada le da a la imagen televisiva una cercanía evidente con la realidad.

La documentación, fundamentalmente fue una investigación bibliográfica, mezclando elementos de la literatura y de la crónica periodística. Consecuentemente destacamos los puntos de la escaleta y elaboramos un texto para después adaptarlo a una narratividad televisiva.

PUBLICICO: La emisión puede transmitirse en circuito cerrado o vía canales abiertos. Para el primer caso, el público serán jóvenes estudiantes, y en este sentido, es importante destacar la problematización que se hace de la realidad histórica como un instrumento -

de análisis para los estudiantes, y su papel como emisores de un conocimiento científico histórico.

Mediante la transmisión vía canales abiertos, se trataría de una emisión a nivel meso o macrotelevisión, dado que el marco de referencia es la ciudad de México, lo anterior supondría una difusión a través de un canal regional (zona metropolitana del valle de México) o a nivel nacional.

Es meritorio señalar que el interés que sustenta la estructuración temática del programa se debe a un compromiso de los emisores por tratar un asunto que desmitifique el uso de la historia y evidencie el grado de compromiso social que el emisor plasma en la construcción de la imagen televisiva.

EMISORA: Es recomendable que este programa se difunda por canales estatales, dado que se compromiso temático difícilmente concordaría con los lineamientos de las emisoras comerciales.

HORARIO: Para el caso de la transmisión vía canales abiertos sería pertinente comenzar a llenar espacios con más audiencia; es decir, hasta ahora las pocas emisiones televisivas universitarias por lo general se presentan en la mañana o ya entrada la noche, por lo que es necesario utilizar horarios vespertinos o nocturno para que el público empiece a ubicar la presencia de la televisión universitaria. No obstante, aunque ésta está en sus comienzos, debe aprovechar con mucho profesionalismo cualquier espacio que le sea designado por la estación emisora.

DURACION: 30 minutos aprox.

LOCACION: Jardines de ciudad universitaria y distintos puntos de la ciudad de México- tales como: la glorieta de Insurgentes, el barrio de la Merced, el centro de la ciudad, Paseo de la Reforma, entre otros que se designen en el momento de realizar la producción.

SELECCION DEL TEMA: La principal justificación que tendremos que anotar aquí para esclarecer el por qué se seleccionó este tema y no otro, es la necesidad de ejemplificar las propuestas metodológicas de formatos televisivos analizados en esta tesis. Pues el hecho de jugar con un tema que es vedado por la censura, y a su vez, relegado por la autocensura de los propios productores de la tv, nos dá la oportunidad de ser precisos en nuestras proposiciones de tratamiento narrativo.

Ahora bien, no haciendo caso de lo anterior, el tema de la historia tiene su propia justificación, para ser seleccionado como tema a desarrollar televisivamente. Pues la necesidad de convertir en algo accesible la historia para el público, es una tarea que muchos investigadores de la Universidad se han propuesto. Mas esta selección no se dá si no se toman en cuenta los siguientes aspectos:

- El enfoque particular del emisor sobre el concepto 'historia',
- El conocimiento de la circunstancia social sobre el uso indiscriminado y mitificado que se tiene de la historia,
- La vinculación a ciertas tendencias de investigación que se originan en centros o institutos de la propia institución, y
- La posibilidad de ofrecer al público una emisión sólida en contenidos.

ABORDAJE: La transparencia de la información a través de una estructura narrativa televisiva tiene su origen a partir de la detección de elementos significativos, propios de la unidad de expresión de la televisión y además, característicos del universo de la casa de estudios. Ahora bien, estas unidades significativas (figurativas, verbales y sonoras) se manifiestan a lo largo del cuerpo narrativo. Revisemos algunos ejemplos: En una parte del guión figurativamente encontramos la siguiente descripción, "Un recorrido en paneo de un costado de la Biblioteca Central. Es decir, la cámara debe registrar algunas escenas de los murales de O'Gorman para después concluir en el beso de una pareja escondida entre los matorrales o de un tipo comiéndose una torta". Sonoramente se escucha la música de un corrido y verbalmente el conductor dice: "La aparece entre nosotros como un velo mágico, como un dogma intocable ..."

Esta propuesta de significación empalma unidades propias del orbe universitario, en cuanto imágenes figurativas y en cuanto a un discurso que evidencia el acercamiento de un tema tratado consencillez.

El abordaje se basa en la no reiteración y en la propuesta (en argumento y significación) que trae consigo la combinación de elementos.

Ahora bien, otro tipo de abordaje pudiera haberse realizado, más no hay que olvidar que la estructuración narrativa empleada tiene una relación directa con la interpretación (trayectoria argumental) que le queramos dar al tratamiento conceptual del tema.

Si nos saliéramos de los cánones establecidos por la televisión convencional (aspecto que heredóla tv universitaria) definitivamente no resolveríamos así la propuesta de significación, pues al ubicar los murales de O'Gorman jamás descenderíamos a ver en el cuadro la pareja besándose o el muchacho comiéndose una torta. La música quizá tendría un matiz tan popular y el conductor no diría que "la historia es un dogma intocable". En todo caso, la televisión estereotipada no dejaría de utilizar su estilo reiterativo para empalmar unidades significativas que expresen una misma cosa.

El lector no debe confundir el verdadero sentido de nuestras propuestas, pues no se trata de saturar de información (icónica, verbal y sonora) al espectador; cuando basamos la estructura narrativa en las combinaciones de las unidades significativas. Puesto que los empalmes existen constantemente, pero sólo una de las unidades predomina sobre las demás para conducir el hilo narrativo.

Si la información verbal encabeza el sentido de la narración, los signos sonoros y figurativos tendrán una función complementaria, mas no una función reiterativa con respecto a lo que el signo verbal está desarrollando en esos momentos.

Puede pensarse lo mismo en otros casos, cuando el signo figurativo lleva la conducción narrativa, los otros elementos se adecúan para significar sin poner en detrimento la expresión del signo que encabece la narración.

Así por ejemplo, encontramos en un pasaje del guión en donde el

signo icónico lleva el hilo conductor y los demás elementos se subordinan. En la página (208) del guión, el lector podrá obsevar que las impositiciones del Monumento a la Revolución y el organillero, el Hemiciclo a Juárez con las cuerdas de la guitarra y el Monumento a la raza sobreimpuesto con una escena de tráfico ciudadano representan la vanguardia de la narración en esos momentos; la música y la letra por su parte, solo funcionan complementariamente a lo que el espectador ve en la pantalla.

INTERPRETACION: La trayectoria argumental le permite al guionista decidir el uso de ciertos elementos para empalmarlos y crear propuestas argumentales y de significación.

En el caso de este guión, el hecho de utilizar aspectos cotidianos enfrentados con símbolos y estereotipos de la historia oficial, plantea el enfoque que el emisor le quiere dar al programa.

El lector no se equivocaría si dijéramos que existe un tratamiento irónico del tema y que inmediatamente causa impacto en el público por desarrollar así un tema que por lo general es visto tras un velo solemne y distante.

En efecto, la conmoción del televidente en este caso se justifica para ejemplificar la propuesta de formato, no obstante, no creemos que sea un tratamiento que desprestigie o insulte la historia de México, solo es un punto de análisis atrevido y poco usado en televisión.

En lo referente a la trayectoria argumental podemos decir que la

estructura inicia y termina en el mismo punto. La escena de la develación es un juego irónico que obra significación después de conocer el cuerpo narrativo expuesto.

El lector se dará cuenta que la "piedra en bruto" no es la materialización del contenido, la respuesta concreta que el público pueda encontrar para acercarse y participar en la historia; más bien es una propuesta abierta, es un desarrollo que deliberadamente queda inconcluso para propiciar la participación del televidente, para conseguir un resultado intelectual (aprendizaje, reflexión o entretenimiento) en el espectador.

Ahora bien, este tratamiento (el hecho de poner esas palabras esas ideas y esas imágenes acústicas y visuales) es lo que conocemos con el nombre de proposición argumental, es decir, plasmar una narración determinada con un enfoque característico, deliberado (ideológico) en la pantalla para consolidar así un contenido.

En todo caso el televidente crítico podrá estar de acuerdo o no con lo expuesto en el guión, sin embargo, lo más importante es la validez del procedimiento argumental que el guionista manifiesta en el programa es decir, si el proceso de premisas y conclusiones tienen una validez lógica, sustentadora del contenido a comunicar. Por último, la creación de un significado como resultado intelectual en el televidente, representa la expresividad propia, el estilo con el cual el emisor plasma su trabajo para ser asimilado por el público.

"LA ANECDOTA COMO CONCIENCIA DE LA HISTORIA
AUTOR: CARLOS LOZANO

FADE IN

ESTAMOS EN EL INTERIOR DE UNA GRAN SALA. LA CAMARA EN DOLLY IN SE MEZCLA ENTRE LOS INVITADOS QUE VISTEN DE GALA HASTA LLEGAR AL ESTRADO EN DONDE HAY UNA COLUMNA NO MUY GRANDE Y ENCIMA DE ESTA UNA PEQUÑA ESTATUA TODAVIA CUBIERTA POR UN TERCIOPELO ROJO. SOBRE LA COLUMNA OBSERVAMOS UNAS LETRAS QUE DICEN: "A LA EFIGIE DE LA PATRIA

EL CONDUCTOR APARECE A CUADRO EN M.S. VESTIDO DE GALA TAMBIEN.

CORTE A
P.G. DE LA COLUMNA Y LA ESTATUA AUN CUBIERTA Y SE DISUELVE : POCO A POCO.

DISOLVENCIA A
CONDUCTOR VESTIDO COMUN Y CORRIENTE (PUEDE SER CON MEZCLILLA Y CAMISA A CUADROS) EN LA EXPLANADA CENTRAL DE CIUDAD UNIVERSITARIA. AL FONDO DEBE DISTINGUIRSE EL TRANSITAR DE LOS ESTUDIANTES Y LA BIBLIOTECA CENTRAL.

SE ESCUCHA
'EL REQUIEM DE MOZART. FONDEA

LOCUTOR: [VOZ EN OFF]
Hoy NOS ENCONTRAMOS EN UNA CELEBRACION MUY IMPORTANTE PARA EL MUNDO DE LA PLASTICA Y PARA LA HISTORIA DE MEXICO, PUES PRESENCIAREMOS LA DEVELACION DE UN SIMBOLO, DE UNA INSIGNIA QUE CONJUGA EL SENTIR DE UNA TRADICION Y UNA CULTURA. SEÑORAS Y SEÑORES HOY CONOCEREMOS LA REPRESENTACION DE "LA EFIGIE DE LA PATRIA"

SALE LA MUSICA DE MOZART.

CONDUCTOR:
SE DICE QUE LOS PASAJESBELICOS Y LAS TRASCENDENTALES CEREMONIAS DONDE SE HAN FIRMADO LOS ACUERDOS POLITICOS, LE HAN DADO A NUESTRA HISTORIA UNA VIGENCIA SOCIAL CARACTERISTICA Y UN DISCURSO HISTORICO QUE EN MUCHAS OCASIONES DESCONOCEMOS.

CORTE A

UN RECORRIDO EN PANELO DE UN COSTADO DE LA BIBLIOTECA CENTRAL. ES DECIR, LA CAMARA DEBE REGISTRAR ALGUNAS ESCENAS DE LOS MURALES DE O'GORMAN PARA DESPUES CONCLUIR EN EL BESO DE UNA PAREJA ESCONDIRA ENTRE LOS MATORRALES O EN UN TIPO COMIENDOSE UNA TORTA.

SE ESCUCHA MUSICA DE CORRIDO FONDEA.

CONDUCTOR: (VOZ EN OFF)

LA HISTORIA APARECE ANTE NOSOTROS COMO UN VELO MAGICO, COMO UN DOGMA INTOCABLE, DONDE LOS CASI DIOS HICIERON LO QUE TENIAN QUE HACER, PROPIO DE UNA ACTIVIDAD HEROICA Y POR ENDE, DIGNA DE SER INCORPORADA EN LOS RENGLONES DEL SAGRADO LIBRO DE LA HISTORIA.

CORTE A

P.G. DE UN SALON DE CLASES VACIO. LA CAMARA DEBE HACER UN RECORRIDO POR LAS BANCAS Y LAS PAREDES DEL SALON HASTA VISUALIZAR EL ESCRITORIO Y EL PIZARRON. DESPUES EN ZOM IN. DEBE CAPTAR EN EL PIZARRON UN DETALLE, DE UN CORAZON FLECHADO.

CONDUCTOR: (VOZ EN OFF)

NUESTROS PRIMEROS CONTACTOS EN LA VIDA CON LA HISTORIA, POR LO GENERAL, SE REMITEN A LAS CALSES DE PRIMARIA. AHI, UN PROFESOR SIEMPRE NOS HABLO DE LA CULTURA Y DE LOS HEROES COMO SI SE REFIRIERA A UNA LEYENDA HEREDADA POR LA TRADICION ORAL: SIEMPRE BUSCO EN NUESTRAS RESPUESTAS UNA AFIRMACION EXACTA Y ACRTICA PARA CONSEGUIR ESE "DIEZ" QUE NOS DIERA EL PASE, EN ESOS MOMENTOS NUESTRA UNICA PREOCUPACION QUE NOS OBLIBABA A ACERCARNOS A LOS LIBROS.

SALE MUSICA.

CORTE A

EL CONDUCTOR ESTA EN EL CRUCERO DE UNA CALLE. LA CAMARA QUE DEBE ESTAR SITUADA EN LA CONTRAESQUINA LO REGISTRA EN M.S. DESPUES SE VA ABRIENDO LA TOMA EN ZOOM BACK HASTA VER UN ASPECTO GENERAL DE LA CALLE. SUGIERO QUE LA CALLE SEA MUY TANSITADA Y PASE MUCHA GENTE.

CONDUCTOR:

PERO LA PASION POR LAS GESTAS Y LAS EFEMERIDES POCO A POCO LAS

HEMOS ADQUIRIDO AL VER LOS NOMBRES DE LAS CALLES, AL CONTEMPLAR LA MAJESTUOSIDAD DE ESOS MONUMENTOS QUE GALLARDAMENTE DEJAN CONSTANCIA DE LOS ANALES DE NUESTRA CULTURA.

CORTE A
AQUI LA CAMARA REGISTRA UN ASPECTO COTIDIANO DE LA CALLE, SOBRE UNA BANQUETA SE VE EL CAMINAR DE LOS TRANSEUNTES.

AL APRECIAR CON MAS ATENCION QUE AQUEL DIA FERIADO, PROMOTOR DE UNA EPOPEYA INCONMESURABLE, NOS DA LA POSIBILIDAD DE APROVECHAR UN PUENTE Y ASI SALIR DE ESA COTIDIANIDAD QUE TANTO NOS AGOBIA.

CORTE A
SECUENCIA DE IMAGENES COTIDIANAS DE NUESTRA CIUDAD: C.U. DE UN HOMBRE DORMIDO EN UN JARDIN.

SE ESCUCHA UNA MUSICA DE JAZZ-ROCK

CORTE A.
EL MOMENTO DE UN AGENTE DE TRANSITO AL DAR PASO A LOS COHES. M.S.

CONDUCTOR: (VOZ EN OFF)
LA HISTORIA ES COMPLICADA DE NUESTRA IDENTIDAD, DEL SENTIDO COLECTIVO...

CORTE A
C.U. DEL ROSIRO DE LA ESTATUA DEL ANGEL

... DEL PODER.

CORTE A
PANELO QUE REGISTRA EL MOVIMIENTO LATERAL DE UN DELFIN REPLETO DE GENTE.

...DE LA VISION TRIUNFADORA, DE LA ELOCUCION AL PASADO, MERITORIA DE SER RECONSTRUIDA.

CORTE A
M.S. DE UN VENDEDOR DE PALETAS QUE PUEDE ATENDER A LA GENTE O EN UN GESTO DE ABURRIMIENTO.

...LA HISTORIA ES EL LENGUAJE DEL PROGRESO, EL CONCEPTO DE LA NACION

...EL PRETEXTO DE LA GEOGRAFIA, Y POR QUE NO, LA DELIMITACION DE NUESTRAS ASPIRACIONES.

CORTE A
M.S. DEL CONDUCTOR A CUADRO. A
A SUS ESPALDAS SE VE EL LAGO DE
CHAPULTEPEC. LA CAMRA EN ZOOM
IN DEBE QUEDARSE CON EL REGOCIJO
DE ALGUNAS PERSONAS VIAJANDO EN
LANCHA.

CORTE A
M.S. DE UN LANZALLAMAS EN PLENA
OPERACION

CORTE A
M.S. DE UN LIMPIABOTAS EN PLENA
LABOR DE LIMPIEZA.

CORTE A
EN LOS PASILLOS DEL AEROPUERTO
LA CAMARA NO TIENE UN OBJETIVO
ESPECIFICO, SINO EL DE REGISTRAR
EL CAMINAR DE LOS VIAJANTES. O LOS
COMPRADOLARES.

CORTE A
RECORRIDO POR UN TIRADERO DE BASURA
LA CAMARA DEBE REGISTRAR OBJETOS
QUE SE IDENTIFIQUEN A SIMPLE VISTA,
PERO QUE A SU VEZ ESTEN CARCOMIDOS
POR LA OXIDACION.

CONDUCTOR:
CARLOS MONSIVAIS NOS DICE QUE LA
HISTORIA PUEDE SERVIR PARA AGREGAR
LE AL PRESENTE LA TRANSPARENCIA
DEL PASADO, PARA ALENTAR LA DISI-
DENCIA Y FAVORECER LA COHESION
DE GRUPOS O NACIONES...

EN OFF
...PARA CREAR Y LEER GOZOSAMENTE,
PARA CONTRIBUIR A LA INSERCIÓN
DEL INDIVIDUO EN LA COLECTIVIDAD
O A LA DESERCIÓN SI ES EL CASO

...PARA FORTALECER Y AMPLIAR
LA CONCIENCIA COLECTIVA, PARA HACER
DE LA RECUPERACION Y EL OLVIDO
SELECTIVO DEL PASADO UN INSTRUMEN-
TO DE IDENTIDAD PROPIA.

... BAJO EL CAPITALISMO SE HA IDEN-
TIFICADO EN EXCESO HISTORIA CON PRO-
GRESO, HISTORIA CON EL DESARROLLO
DE LAS FUERZAS PRODUCTIVAS, CON
LOS ACONTECIMIENTOS QUE HAN SOLIDI-
FICADO A LA CLASE EN EL PODER. HIS-
TORIA HA SIDO, EN UNA FORMA U OTRA
ETERNIDAD DE LA BURGUESIA.

...LA HISTORIA HA RESULTADO SINONI-
MO DE LO VENIDERO, DE LA CATASTRO-
FE QUE ACECHA DESDE LA PRIMERA PLT

NA DE LOS PERIODICOS (LO QUE CADA
MAÑANA NO NOS DEJA ESCAPATORIA)
O DEL INEXORABLE ARRIBO DEL SOCIA_
LISMO.

CORTE A
CONDUCTOR A CUADRO
M.S. SE ENCUENTRA EN LA CALLE

CONDUCTOR:
EN CUALQUIER CASO, SE TRATA DE
CONSIGNARLE AL PORVENIR LAS NOVE
DADES INAGURALES

CORTE A
P.G. DE UNA MANIFESTACION
CALLEJERA

... "LA HISTORICA MANIFESTACION"

CORTE A
P.G. DE UN MITIN Y AL FONDO SE
VE A UN ORADOR.

... "EL HISTORICO DISCURSO"

CORTE A
IMAGEN DE ARCHIVO DONDE SE VEAN
A LOS DE LA OPEP ENTRAR A ALGUN
RECINTO

... "LA HISTORICA REUNION"

CORTE A
VOLVEMOS CON EL CONDUCTOR A CUADRO
EN M.S.

... QUE AFIRMAN LA IMPORTANCIA
REGISTRADA Y REGISTRABLE DE NUES_
TRO DEVENIR COLECTIVO

CORTE A
PANORAMICA DE LA CIUDAD DESDE EL BALCON
DEL CASITLLO DE CHAPULTEPEC. LA CAMARA
SE CIERRA Y VEMOS SENTADO SOBRE EL BAL_
CON AL CONDUCTOR ENTRA A CUADRO EN M.S.

CONDUCTOR:
CENTENARIOS, CINCUENTENARIOS, SES-
QUICENTENARIOS, SIMPLES ANIVERSA_
RIOS, CONMEMORACIONES OBLIGATORIAS
QUIZA, SEA LA DECLINACION DE UN
GENUINO SENTIDO DE LA HISTORIA
LA QUE PRODIGA ESAS DEMOSTRACIO_
NES PSEUDO HISTORICAS

CORTE A
P.G. A UN GRUPO DE TURISTAS GRINGOS

EN OFF
¿LA HISTORIA?... TURISMO SIN RIESGOS

CORTE A
C.U. A UN DETALLE DEL CURA MIGUEL
HIDALGO DEL MURAL QUE ESTA EN EL
C

CASTILLO.

CORTE A
C.U. DE UN CANON DE ARTILLERIA

CORTE A
BARRIO DE LA MERCED. TOMA DE UNOS
MECAPALERUS A LA HORA DE DESCARGAR
LOS CAMIONES

CORTE A
C.U. A UNA MESA DE LABORATORIO

CORTE A.
C.U. A UN PUESTO DE SILBATOS Y
CORNETAS EN UN MERCADO

CORTE A
P.G. DE UN MERCADO Y AL 50%
VEMOS EL DESPEGAR DE UN AVION

CORTE A
M.S. DE UN MER OLICO

CORTE A
P.G. DE LA SALIDA DE UN CINE.
VEMOS QUE LA GENTE ABANDONA LA
SALA, DESPUES LA CAMARA EN ZOOM
N ENCUADRA ENC.U. EL CARTEL DE
UNA PELICULA DE FICHERAS.

CORTE A
VEMOS ENC.U. QUE UN INDIVIDUO
DE ESPALDAS CAMBIA UNA LLANTA DE
SU AUTOMOVIL. LA CAMARA SE VA ABIENDO
Y EN P.G. EL ACCIDENTADO SE VOLTEA. ES

...¿LA BIOGRAFIA?...DELEITOSO
VOUYERISMO

¿LA MEDIDA DE LA HISTORIA?
EL TRIUNFO.

PUENTE MUSICAL.

EN OFF:
LA COMBINACION DE LA HEGEMONIA
DE LAS CIENCIA SOCIALES...

...LA TECNOLOGIA

...EL CULTO DE LO NUEVO EN ARTE

...EL COMERCIO

...Y LAS ANSIEDADES QUE EXPRESAN
LA FUTUROLOGIA

...HAN CREADO LA IMPRESION DE QUE
LA HISTORIA NO TIENE YA NADA IMPOR-
TANTE QUE DECIRNOS, ASI TODAVIA SEA
CAPAZ DE ENTRETENERNOS NARRATIVAMEN-
TE.

PUENTE MUSICAL

EL CONDUCTOR QUE CON UNA ESTOPA -196-
EN LAS MANOS NOS DICE

CORTE A
VARIAS TOMAS DE UN ESPECTACULO
CALLEJERO REGISTRADO PREFERENTEMENTE
UN DOMINGO EN LA ALAMEDA CENTRAL.

CORTE A
B.C.U. DE UNA MESA SERVIDA LA
TOMA SE CIERA A UN CHIQUIHUITE PORTA
DOR DE TORTILLAS.

DISOLVENCIA A
UNA SILLA CARCOMIDA Y VIEJA CON UN
SACO BRILLOSO Y VIEJO TAMBIEN EN
C.U.

DISOLVENCIA A
C.U. A UN RADIO ANTIGUO GRANDE
Y DE MADERA

CONDUCTOR:
LA HISTORIA REGISTRADA CARECE DE
ASPECTOS HUMANOS Y SENSIBLES, QUE
ANTE EL DISCURSO DE UNA NARRACION
EPOPEYICA SON INSIGNIFICANTES Y
FALTOS DE VALIDEZ PARA SER INCOR-
PORADOS.

EN OFF:
LAS MANIFESTACIONES ARTISITICAS
(MUSICA, DANZA, PINTURA, ETO COMO
ACTIVIDAD ES INHERENTES A LAS
COSTUMBRES TRADICIONALES DE NUESTRA
CULTURA, SON UN FIEL REFLEJO DE
LOS PROBLEMAS DEL HOMBRE APRISIONA-
DO A UNA HISTORIA CONVULSIONADA
Y DE CONSTANTES CAMBIOS.

SE ESCUCHA UNA MUSICA DE SUSPENSO
TIPICA DE LAS PELICULAS MEXICANAS

¿QUIEN PUEDE NEGAR QUE NUESTRA
CULTURA NO TUVO SU ORIGEN EN UNA
MEZCLA DE HUESOS PRECIOSOS Y LA
SANGRE DE QUETZALCOATL?

¿QUIEN PUEDE SANCIONAR AQUEL HAM-
BRIENTO QUE LE ROBO LA CORONA DE
LAUREL A JUAREZ?

¿QUIEN SE ARREPIENTE DE HABER
DONADO SU PUERCO MAS GORDO AL
GENERAL CARDENAS CUANDO ESTE
PIDIO AYUDA PARA INDEMNIZAR A LAS
COMPARIAS PETROLERAS ESTADOUNIDEN-
SES?

DISOLVENCIA A
C.U. A UNA CAMA DONDE HAY
UNOS ANTEOJOS A LA MITAD DEL
COLCHON. LA TOMA SE ABRE HASTA
LLEGAR A UN P.G. DE LA HABITACION
QUE SE DISTINGUE ES DE UN JOVEN.

¿ Y A QUIEN NO SE LE HACE UN NUDO
EN LA GARGANTA CUANDO RECUERDA
QUE SU HERMANO NO HA LLEGADO

A CASA A CENAR DESDE LOS PRIMEROS
DIAS DE OCTUBRE DESDE 1968?

SALE MUSICA FUNDIENDOSE CON
OTRA DE SALTERIO.

CORTE A
SECUENCIA DE IMAGENES DE FOTOGRAFIAS
PREFERENTEMENTE DEL ARCHIVO CASASOLA
QUE REGISTREN ASPECTOS ANTIGUOS DE
LA CIUDAD DE MEXICO.

FOTO:

EN OFF:
EL MISMO PUEBLO QUE CANTO LAS
GUERRAS DE INTERVENCION "CANGRE-
JOSAL COMPAS" Y "ADIOS MAMA
CARLOTA"

CORTE A
FOTO:

...MEMORIZO LAS PROEZAS DEL PAN-
CHO VILLA

CORTE A
FOTO:

...SE MOFO DE LOS CARRANCISTAS
ELOGIO LA MUERTE RAPIDA

CORTE A
FOTO:

...EXHIBIO SU MACHISMO, RECUPERO
LOS ELEMENTOS TODAVIA VIVOS DE LA
POESIA COLECTIVA.

CORTE A
FOTO:

...Y, EN FUNCION DE LA VITALIDAD
Y LAS LEYES DE LA CULTURA CAMPESI-
NA, CONVIRTIO EN RELATOS ANCESTRAL-
LES LOS EPISODIOS DE LA GUERRA
APENAS TRANSCURRIDA.

SALE MUSICA DE SALTERIO.
PUENTE MUSICAL.

CORTE A
P.G. DE UN ESTACIONAMIENTO
DE CIUDAD
UNIVERSITARIA. VEMOS EL MISMO
AUTOMOVIL DE HACE UNOS MOMENTOS
(ALQUE LE CAMBIABAN LA LLANTA) LLE-
GAR A ACOMODARSE. LA CAMARA SE

ACERCA EN DOLLY IN Y VEMOS
SALIR DEL AUTO AL CONDUCTOR

CONDUCTOR:
LA HISTORIA ES UN TODO COMPLEJO
QUE NOS ATANE Y NOS DETERMINA
ADEMAS DE VIVIRLA A DIARIO. NO

PODEMOS SALIR HOY A PISAR LA CALLE
PARA DECIR QUE HACEMOS HISTORIA:
NO PODEMOS PENSAR QUE EN ESTOS
MOMENTOS NUESTRO ROSTRO BRONCEADO
FORMARA PARTE DE LS ROTONDA DE
LOS HOMBRES ILUSTRES.

EL CONDUCTOR SALE DE CUADRO

CORTE A
PASILLO DE ALGUNA FACULTAD. EN P.G.
VEMOS UNA REUNION DE ESTUDIANTES
EN DONDE SE ENCUENTRA EL CONDUCTOR
QUE VOLTEA A DECIRNOS

LO QUE SI PODEMOS HEGER, ES SALIR
A LA CALLE TODOSLOS DIAS PARA
CONSTRUIR DESDE NUESTRAS TRINCHERAS
LO QUE HAGA FALTA Y CRITICAR DE LA
REALIDAD LO QUE NO NOS PAREZCA.

VISUALIZACION DE LA CANCION "LOS RETRATOS DEL CAUDILLO" DE CHAVA
FLORES. ESTA PARTE SE COMPONE DE SEIS PLANOS SECUENCIAS DE DISTINTOS
ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA DE LA CIUDAD. ES EVIDENTE QUE ESTOS
PLANOS SECUENCIA DEBEN SER EDITADOS PARA REGISTRAR EN EL TIEMPO QUE
LE CORRESPONDE LO MAS IMPORTANTE DE LAS TOMAS.

PLANO SECUENCIA # 1

LA CAMARA SE INSTALA EN UN PLANO DONDE
SE DISTINGA LA EXPLANADA DE LA BASILICA
DE GUADALUPE

CANCION:
"DESDE QUE ERA YO UN CHAMACO NO HE OLVIDADO
LA EMOCION QUE DEJO EN MI FRESCAMENTE MI
ABUELITO FILEMON: YO JAMAS LO VI EN PERSONA
PERO GUARDO SU IMPRESION POR RETRATOS DE LA SA_
LA DE MI ABUELA CONCEPCION"

CORTE A
PLANO SECUENCIA # 2
LA CAMARA SEINSTALA AFUERA DE UNA
PULQUERIA. EL OBJETIVO ES REGISTRAR
LA ENTRADA Y SALIDA DE LOS PARROQUIANOS.

"AUN RECUERDO AQUEL ENORME DE TAMANO NATURAL
MI ABUELITO DE UNIFORME QUE CREI DE GENERAL
POR AQUI TENIA SU GORRA Y ESTRE BRAZO EN UN
SILLON, SU MIRADA MUY "COTORRRA" MUY DE LA
REVOLUCION"

CORTE A
PLANO SECUENCIA # 3
LA CAMARA SE INSTALA EN LA CONTRAESQUINA
DE LAS PROSTITUTAS DE INSURGENTES. EL
OBJETIVO ES VER A LOS AUTOMOVILISTAS
QUE SE DETIENEN A PREGUNTAR...

"ENTRE MAS DE DIEZ RETRATOS HABIA UN GRUPO
SINGULAR DE MI ABUELO Y UNOS VATOS QUE CARGABAN
UN COSTAL: EUEGO, AQUEL JUNTO AL LIBRERO
QUE MI ABUELA ME NEGÓ DONDE ESTABA CON MADERO
CUANDO UN SOBRE LE ENTREGÓ"

CORTE A
PLANO SECUENCIA #4
LA CAMARA SE INSTALA FRENTE A UNA GRAN COLA
DE GENTE QUE SUBIRAN A UN PESERO. DEBE
SER UNA ZONAPOPULAR COMO A ESO DE LAS SEIS
DE LA TARDE.

"Y ESA FOTO YA AMARILLA DE MI ABUELO...¿CON
QUIEN CREEN? NADA MENOS PANCHO VILLA, POR
DETRAS TENIAN UN TREN. MI ABUELITA SE ADORNABA
VE A TU AGUELO Y A OBREGON Y A CARRANZA QUE
ALLI ESTABA, NADA MAS QUE A'I NO SALIO"

CORTE A
PLANO SECUENCIA #5
LA CAMARA REGISTRA LA
ENTRADA DE LOS OBREROS DE LA
FABRICA GENERAL MOTORS A LAS
SEIS DE LA MAÑANA

"PARA MI, MI CANDIDATA, FUE UNA FOTO DE PERFIL
DONDE ESTABA CON ZAPATA DETENIENDOLE EL FUSIL
UN PAPEL EL GUERRILLERO LO LEIA CON ATENCION
SUS BIGOTES DE AGUACERO Y SU CENO FRUNCIDON"

CORTE A
PLAN-O SECUENCIA #6

EL COMER DE LOS TRANSEUNTES
EN UN PUESTO DE TACOS ES LO
QUE REGISTRA LA CAMARA

"PERO SI ALGO MOLESTABA ERA UN TIPO SEPULCRAL
QUE DE REJO FISCONEABA LO QUE LEIA EL GENERAL
LUEGO SUPE QUE MI AGUELO NUNCA ESTUVO EN UNA
ACCION PORQUE SIEMPRE FUE CARTERO, PERO EN LA
REVOLUCION.

PUENTE MUSICAL

CORTE A"
P.G. DEL GRAN MURAL DE LA FACULIAD
DE MEDICINA. LA CAMARA EN TILT DOWN
DESCIENDE HASTA VISUALIZAR UNA CASCARITA
DE LOS ESTUDIANTES DE MEDICINA QUE POR
LO GENERAL AHI JUEGAN. PANEO IZQ. APARECE
EL CONDUCTOR SENTADO EN UNA BANCA. EN M.S.

CONDUCTOR:
¿PODRIA SER ALGO PLACENTERO LA HISTORIA?
EL ESCRITOR JOSE JOAQUIN BLANCO NOS DICE
QUE EL DELEITE DE LA HISTORIA SE REFIERE
A ESA CALAMITOSA TRADICION EN NUESTRA
CULTURA DEL DILETANTISMO DECIMONONICO

CORTE A
DOLLY IN EN EL INTERIOR DE UNA
BIBLIOTECA. LA CAMRA EN UN PASILLO
REGISTRA LOS ANAQUELES DE LOS LIBROS.

EN OFF:
LA ARISTOCRACIA DEL DATO Y DE LA HERALDICA
EL PRESTIGIO ORNAMENTAL DEL HISTORIADOR
COMO COLECCIONISTA DE BIBELOTS MONARQUICAS
LAS SABIHONDEZ REGIDA POR LAS NOMINAS
EN LETRAS PULGUITA DE LAS DINASTIAS...

CORTE A
M.S. DEL CONDUCTOR:

CONDUCTOR:
LAS BATALLAS CON SUS MINUCIOSAS ESTRATEGIAS
Y REGIMIENTOS QUE DURANTE TANTO TIEMPO
PRIVO EN LA PRACTICA Y EN LA ENSEÑANZA
DE LA HISTORIA. DESMOVILIZANDO Y DESVITALIZANDO
TEXTOS Y GENTES.

PUENTE MUSICAL

CORTE A
P.G. DE LA CALLE DE TLALPAN
A LA ALTURA DE LA COLONIA
PORTALES. EL CONDUCTOR ESTA
A LA COLA DE UN TELEFONO. EN
DOS TRES SHOT HABLA A LA
CAMARA.

CONDUCTOR:
AQUI EN LA CALLE, EN EL DIARIO Y ATROPELLADO
DEVENIR, VALDRIA LA PENA PREGUNTARSE
¿QUIEN HACE LA HISTORIA?

¿EL HEROE INMORTALIZADO, actor DE LOSEPI
SODIOS LEG ENDARIOS DE LA GENEALOGIA?
¿EL INVESTIGADOR, RATON DE BIBLIOTECA QUE
RECONSTRUYE A SU MODO LOS HECHOS? O ¿EL
HOMBRE COMUN Y CORRIENTE QUE CON UNA COHERENCIA
HUMANA Y CRITICA VIVE SU PRESENTE?

BLOQUE DE ENTREVISTAS.

1. EN LA CALLE ENTREVISTAR INDISTINTAMENTE A LA GENTE
2. EN LA UNIVERSIDAD ENTREVISTAR INDISTINTAMENTE A ESTUDIANTES.
3. A ESPECIALISTAS DEL TEMA: GUILLERMO BONFIL BATALLA, DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS POPULARES Y/O HECTOR AGUILAR CAMIN INVESTIGADOR DE LA UNAM.

NOTA: EN LOS TRES CASOS SE HARAN PREFERENTEMENTE ESTAS PREGUNTAS:
¿QUE ES PARA USTED LA HISTORIA?

¿CUANDO UN SUCESO, UNA PERSONA, UNA FECHA MERECE DENOMINARSE HISTORICOS?

¿USTED SE SIENTE CAPAZ DE HACER HISTORIA?

¿LA HISTORIA ES ANECDOTA O LA ANECDOTA ES HISTORIA?

POSTERIORMENTE SE DEBEN EDITAR LAS ENTREVISTAS, ES DECIR, A UNA PREGUNTA LE PRECEDERAN LAS RESPUESTAS QUE SE REGISTRARON EN LOS TRES CASOS

DURACION MAXIMA DE LAS ENTREVISTAS: 5 MINUTOS (POR TODO)

PUNTE MUSICAL

CORTE A.
OVER CHOT DE UNA PERSONA ESCRIBIENDO
A MAQUINA

CONDUCTOR EN OFF:
CUANDO LA HISTORIA SE OFICIALIZA EN ESTADUTOS, SE EPOPEYIZA SIN SABER BAJARSE NUNCA DE LA TRIBUNA DEL MITIN SE COMISARIZA EN CLASULAS PARTIDARIAS O SE CUBICULIZA EN LA IMPROBABLE INTELIGENCIA EXCLUSIVA DEL ERUDITO.

CORTE A
PANEAO A UNA GRAN PROPAGANDA
DEL PRI PINTADA EN UNA BARDA
DE LA CIUDAD

CUANDO PIERDE CONTACTO CON EL CUERPO QUE LA CREA Y LOS CUERPOS QUE HABRAN DE VIVIR LA A TRAVES DE LA LECTURA Y LA DISCUSION

CORTE A
PANORAMIZA DE LA PLAZA TOLSA,
EL RECORRIDO DEBE TERMINAR
CON LA SONRISITA DE CARLOS IV
MONTADO SOBRE EL CABALLITO

EN FIN, CUANDO SE VUELVE ASIGNATURA O DISCIPLINA TECNICA PIERDE SUS CAPACIDADES DE LIBERTAR, REGOCIJAR, EMOCIONAR, INDEPENDIZAR Y DESMITIFICAR.

CORTE A
SECUENCIA DE IMAGENES DE LA
CANTATA A HIDALGO REGISTRADA
EN EL PASADO FESTIVAL CERVANTINO

FONDEA MUSICA DE PABLO MONCAYO

CONDUCTOR EN OFF:
LO ANECDOTICO, AUNQUE NO LO PAREZCA, TAMBIEN FORMA PARTE DE LA HISTORIA, LA MAYORIA DE LOS HEROES CONSAGRADOS MURIERON SIN SABER QUE SUS NOMBRES SERIAN PLAZAS, CRUCEROS Y PUNTOS DE REFERENCIA DE LAS GRANDES CIUDADES.

Y AUNQUE SU VIDA ESTUVIERA LLENA DE ASPECTOS MUNDANOS Y COLOQUIALES, NO DEJARIAN

DE SER INTERESANTES PARA LOS OIDOS DE CUALQUIER PERSONA.

CORTE A
ESCENA DONDE UN VIEJO CUENTA
UNA ANECDOTA A SUS NIETOS. DE
LA IMAGEN NO ESCUCHAMOS NADA, SOLO
DEBE DISTINGUIRSE LA EMOTIVIDAD CON LA
QUE EL VIEJO NARRA ALGUNOS PASAJES.

LA DIFERENCIA ENTRE LA MITOLOGIA GRIEGA
Y LA HISTORIA OFICIALIZADA, ES QUE AQUELLA
CONVERTIA A LOS DIOS EN SERES HUMANOS,
Y ESTA HACE EXACTAMENTE LO CONTRARIO, CON-
VIERTE A LOS SERES HUMANOS EN DIOS.

DISOLVENCIA A
AL 50% VEMOS QUE APARECE LA
ESTATUA DE PANCHITO VILLA FUNDIEN-
DOSE CON LA ESCENA ANTERIOR

AY! DE AQUEL QUE TENGA LA HIPERTENSION
DE SENTIRSE HEROE A LA MITAD DE SU VIDA,
PORQUE SOLO CONSEGUIRA QUE SU IMAGEN SEA
BORRADA DE TODA MEMORIA UNIVERSAL. O LO
QUE ES PEOR, SE LE RECUERDE COMO UN CASO
NEGATIVO PARA LA HISTORIA.

CORTE A
CONDUCTOR A CUADRO
VOLVEMOS A LAS JARDINERAS
DE CIUDAD UNIVERISTARIA
EL ENCUADRE ES EN M.S.

CONDUCTOR:
LA ANECDOTA PUES, ES LA CONCIENCIA DE LA
HISTORIA, AQUELLO QUE ESTA OCULTO PERO QUE
EXISTE, EL PALPITAR TRAS BAMBALINAS, EL
CENTELLEAR CASI IMPERCEPTIBLE EN LA BOVE-
DA MAS OSCURA, EL DERECHO A PEDIR LA PALA-
BRA AUNQUE NADIE SEPA QUE TENEMOS LA MANO
EN ALTO.

CORTE A
PLANOS GENERALES DE UNIVERSITARIOS
HACIENDO EJERCICIOS ATLETICOS.

CORTE A
VOLVEMOS CON EL CONDUCTOR A CUADRO
EN M.S.

CONDUCTOR:
PERO ¿COMO PODEMOS ACERCARNOS A LA HISTORIA?
¿COMO PODEMOS HACERLA PARTE DE NUESTRO
PRESENTE? ¿QUE SE TIENE QUE HACER PARA QUE
LA HISTORIA DESCienda DE ESE NICHITO ELITIS-
TA DONDE SOLO LOS ERUDITOS SE ATREVEN A
USARLA?

CORTE A
P.G DE UN SALON LLENO DE ESTUDIANTES.

CORTE A
P.G. DE UN LABORATORIO DE FISICA

CORTE A
P.G. DE UNA EXPOSICION DE PINTURA

CORTE A
CONDUCTOR A CUADRO, MISMA TOMA

CONDUCTOR"
HAY QUE TENER MUY CLARO QUE MIENTRAS EL PASADO NO EXISTA EN FUNCION DE LAS NECESIDADES DEL PRESENTE, LO HISTORICO NO TIENE NINGUN SENTIDO. POR LO TANTO, NUESTRA PROPUESTA DE PROCEDIMIENTO ESTARIA EN VIRTUD DE LA RECUPERACION DE NUESTRA ESENCIA CULTURAL DE LA INVENTIVA Y LA CREACION, DE LA DESMITIFICACION Y DE LA APROPIACION DE LOS HECHOS CON UNA ACTITUD CRITICA.

PUENTE MUSICAL CON UN TEMA NAHUATL, ES DECIR CARACOLES Y TEPONACHTLIS.

CORTE A
EL CONDUCTOR AHORA ESTA SENTADO EN EL BARANDAL DE LA ZONA ARQUEOLOGICA DEL TEMPLO MAYOR. PRIMERO VEMOS UNA PANORAMICA DEL LUGAR Y DESPUES, EN PANE0, ENCUADRAMOS AL CONDUCTOR ENMS.

CONDUCTOR:
CON LOS RECIENTES DESCUBRIMIENTOS DEL TEMPLO MAYOR EN EL CENTRO DE LA CIUDAD DE MEXICO, PARECIERA QUE EL PASADO REMOTO VINIERA DE PRONTO DE UNA FORMA AVASALLADORA. EJERCITOS DE ANTROPOLOGOS Y ARQUEOLOGOS PROTAGONIZARON LAS BATALLAS CAMPALES DE LAS DISCUSIONES E INTERPRETACIONES ANTE TANTA PIEDRA TALLADA; ANTE TANTA SIGNIFICACION DE LOS CIMIENTOS DE NUESTRA CULTURA.

CORTE A
P.G. DE LA PLAZA QUE ESTA A UN COSTADO DE CATEDRAL, ENFRENTE DEL TEMPLO MAYOR

CONDUCTOR EN OFF:
FERNANDO BENITEZ, PERIODISTA, MAESTRO UNIVERSITARIO Y ANTROPOLOGO DE AFICION, HIZO UNA ENTREVISTA DIGNA DE SERVIR COMO EJEMPLO PARA LA APREHENSION DEL SENTIDO HISTORICO.

SUBE MUSICA NAHUATL Y FONDEA

CORTE A
DETALLE DE LA "COYOLXAUHQUI"

LOCUTOR EN OFF:
"HICE MI PRIMERA VISITA AL TEMPLO MAYOR CUANDO MATOS HABIA LOGRADO EXHUMAR LO QUE ENTONCES SE CONSIDERO COMO LA PRIMERA Y MAS ANTIGUA PIRAMIDE. ESTA PEQUEÑA CONSTRUCCION, NO VISTA SIQUIERA POR LOS BISABUELOS DE LOS INDIOS CONTEMPORANEOS DE CORTES FUE EL MODELO DE LAS QUE VENDRIAN MAS TARDE."

CORTE A
TOMA PANORAMICA DEL PRIMER TEMPLO DEL RECINTO SAGRADO AL FONDO SE DISTINGHE UN CHACMOL

"FRENTE A LA PUERTA A MEDIAS DESTRUIDA SE ABANDONO UN CHACMOL, PINTADO Y DECORADO LUJOSAMENTE. TIENE UNA GRAN NARIZ DE CHAPOPOTE RESQUEBRAJADO Y EN SU ROSTRO UNA EXPRESION DE INDECIBLE SORPRESA: MIENTRAS SUS GRANDES MANOS SOSTIENEN UNA VASIJA. PARECE QUE LES ESTA GRITANDO A SUS ENTERRADORES DEL SIGLO XV

CORTE A
C.U. DEL CHACMOL

OTRA VOZ DRAMATIZADA CON REVER GRITA:
"¡NO ME EMPAREDEN, NO MEPRIVEN DE LA LUZ DEL DÍA, DE LA ADORACION DE MIS FIELES!"

LOCUTOR: EN OFF:
Y ESTE GESTO DE TERROR LO ACENTUA EL ASOMBRO DE LO QUE VEN SUS OJOS DE OBSIDIANA

CORTE A
P.G. DE ALGUNOS TURISTAS QUE BOBEN EN EL TEMPLO MAYOR

"SIN DUDA EL CHACMOL SABIA QUE YO HABIA LOGRADO ENTREVISTAR A LAS CABEZAS GIGANTES DE LA VENTA, Y A LOS ATLANTES DE TULA, SUS ANTIGUOS COMPANEROS, PORQUE AL VERME CON MI LIBRETA EN LA MANO SENTADO FRENTE A EL ME DIJO UNAS CUANTAS PALABRAS.

CORTE A
C.U. DEL CHACMOL Y AL 50% VEMOS UN RECORRIDO DE LA MAQUETA DE LA GRAN TENOCHTITLAN

CHACMOL
"SENTI UN GRAN TEMOR DE SER SEPULTADO EN VIDA Y NO VER MAS MI PEQUEÑA ISLA RODEADA

-205-

DE AGUA. ESTUVE DORMIDO MUCHO TIEMPO Y AHORA HE DESPERTADO, HE DESPERTADO EN EL INFRAMUNDO, EN LA OTRA BANDA, COMO DECIA MIS SACERDOTES. NADA RECONOZCO. YA NO HAY AGUA, YA NO HAY BARCAS, YA NO HAY PROCESIONES, NI ESCUCHO LOS TAMBORES Y LOS CANTOS. COMO NO PUEDO VOLVER LA CABEZA, DIME SI ATRAS DE MI ESTA EL DIOS TLALOC

LOCUTOR:
"NO, TLALOC HA DESAPARECIDO"

CHACMOL:
"¿Y DONDE ESTA HITZILOPOCHTLI?"

LOCUTOR:
"HITZILOPOCHTILI TAMBIEN HA DESAPARECIDO"

CHACMOL
"¿QUIERES DECIR QUE YO SOY EL UNICO SUPERVIVIENTE?"

DISOLVENCIA A
EL MURO DE LOS MUERTOS. LACAMARA
HACE UN RECORRIDO POR VARIAS
CALAVERAS

...¿QUE SOL DESTRUYO EL MUNDO?"

LOCUTOR:
"EL CUARTO SOL, EL SOL TERREMOTO."

CORTE A
P.G. DE LA PLAZA DE LA CONSTI-
TUCION, A UN COSTADO DEL ENCUADRE
DEBE VERSE LA CATEDRAL

CHACMOL:
"POR ESO TALVEZ VEO RUINAS, HOMBRES EXTRA-
NOS, UN AIRE OSCURO TRASPASADO DE CUCHILLÓS
DE ÓBSIDIANA. PERO DIME, ¿QUE ES AQUEL
EXTRANO TEMPLO? NUNCA VI NADA IGUAL

LOCUTOR:
ES EL NUEVO TEMPLO MAYOR DE ESA NUEVA
GENTE QUE TANTO TE EXTRAÑA. SE LLAMA
CATEDRAL.

CORTE A
M.S. DE DOS MUCHACHAS TURISTAS
MUY SONRIENTES.

CHACMOL
"¿NO ANDAN POR AHI LOS BRUJOS DE TEZCATLI-
POCA?"

LOCUTOR:
"NO, LOS BRUJOS TAMBIEN HAN DESAPARECIDO"

CORTE A
P.G. DE LA CALLE DE ARGENTINA
EN DONDE SE DISTINGUEN MUCHOS
COCHES.

CHACMOL:
"SI ES ASI, ENTONCES EXPLICAME ESOS ENCAN_
TAMIENTOS"

LOCUTOR
¿CUALES ENCANTAMIENTOS?

CHACMOL:
"ESOS ESCARABAJOS GIGANTES QUE CORREN
Y LADRAN CON LA BARRIGA LLENA DE GENTE"

LOCUTOR:
"SE LLAMAN AUTOMOVILES"

CHACMOL:
"¿SON LOS DUEÑOS DE LA CIUDAD?"

LOCUTOR:
"BUENO, EN CIERTO MODO LO SON. SE ENCARGAN
DE LLEVAR A LA GENTE DE UN LADO PARA OTRO"

CORTE A
C.U. DEL CHACMOL.

CHACMOL
"SUPE QUE EN LA EPOCA DEL SOL DE AGUA
LOS HOMBRES SE CONVIRTIERON EN PESCADOS
Y AHORA VEO QUE SE HAN CONVERTIDO EN ESCA_
RABAJOS Y EN HORMIGAS. PERO ESTOY CANSADO
Y NO QUIERO HABLAR MAS. ME DUELE MUCHO
MI PIERNA ROTA, MIS NARICES ROTAS. DESPERTE
EN OTRO MUNDO. NADA ENTIENDO"

DISOLVENCIA A
PANORAMICA DEL TEMPLO MAYOR

"EN MI TIEMPO SOLO VEIA AGUA. MUCHA AGUA
SURGIAN LOS BOSQUES VERDES DEL AGUA. VEIA
MONTANAS AZULES. ENTONCES LA GENTE PESCABA.
NOS VISITABA EL EMPERADOR.

HACE UNOS DIAS VINO EL EMPERADOR. NO TENIA
PLUMAS EN LA CABEZA, NO TENIA SU NARIQUERA
DE ORO, NI SUS OREJERAS DE JADE. NO TENDIAN
ESTERAS A SU PASO. NO DEBIA SER EL EMPERADOR
PORQUE LA GENTE LO MIRABA Y NO INCLINABA
LA CABEZA. NO ME TRAJO CORAZONES, NI SIQUIE_
RA FLORES. MUY EXTRAÑO TLATOANI, NO TENIA
PELO Y SU CABEZA BRILLABA AL SOL. HABLO
DE QUETZALCOATL, PERO NO ENTENDI LO QUE DE_
CIA...

PUENTE MUSICAL NAHUATL.

CORTE A
VOLVEMOS CON EL CONDUCTOR
SENTADO EN EL BARANDAL DEL
TEMPLO MAYOR

CONDUCTOR:
PERTENECER A UNA HISTORIA, NO QUIERE DE
CIR FORZOSAMENTE QUE TENDREMOS QUE ESCRIBIR
BIRLA, NO OBSTANTE, ES NECESARIO APRENDER
A DECIR LA REALIDAD, HAY QUE APRENDER A
VIVIRLA

CORTE A
C.U. DE VARIAS PALOMAS EN
EL SUELO

EN OFF:
EN ESTE SENTIDO PUEDE NO IMPORTARNOS DIFERENCIAR
ENTRE LA HISTORIA, LA REALIDAD O LA
VIDA.

SE ESCUCHA MUSICA DE ORGANILLERO

SECUENCIA DE IMAGENES

P.G. DE UN NIÑO LIMPIANDO UN PARABRISAS

CORTE A
P.G. DE UN NIÑO VENDIENDO CHICLES ENTRE LOS COCHES

CORTE A
P.G. DE UN NIÑO ACARREANDO AGUA EN UN BARRIO MARGINADO

CORTE A
P.G. VARIOS NIÑOS JUGANDO CANICAS

CORTE A
C.U. DE UNA MANO EXTENDIDA QUE RECIBE UNA LIMOSNA

CORTE A
VOLVEMOS AL JARDIN DE
CIUDAD UNIVERSITARIA. EL CONDUCTOR
ESTA BARADO BAJO UN
ARBOL EN M.S.

FONDEA LA CANCION DE ROBERTO GONZALEZ:
"UN MEXICANO QUE SABE LO QUE QUIERE"

CONDUCTOR:
LA GENTE DE ESTE PAIS QUIERE CONTARNOS SUS
ANECDOTAS. AQUELLOS DESPOSEIDOS, PROSCRITOS
Y SILENCIADOS QUE HASTA AHORA NO HAN TENIDO
UN ESPACIO EN LOS DIARIOS, EN LA RADIO,
Y EN LA TELEVISION, Y MUCHO MENOS EN LOS
LIBROS, PERO CUANDO SON TEMA DEL ALGUN
DOCUMENTO INFORMATIVO NO LOS DEJAMOS HABLAR
PARA QUE EXPLOYEN SUS SENSACIONES Y SUS
OPINIONES.

SIGUE MUSICA DE FONDO

SECUENCIA

P.G DEL MONUMENTO A LA REVOLUCION
AL 50% SE VE EL PASO DE UN ORGANILLERO

DISOLVENCIA A
P.G DEL HEMICICLO A JUAREZ Y AL 50% SE
VE EL TOCAR DE UNA GUITARRA EN C.U.
ES DECIR, SOLO SE VEN LAS MANOS Y LAS
CUERDAS.

DISOLVENCIA A
P.G. DEL MONUMENTO A LA RAZA Y AL
50% SE VE UN EMBOTELLAMIENTO

EN M.S. APARECE EL CONDUCTOR A CUADRO

CONDUCTOR:
ES TAREA DE LOS UNIVERSITARIOS REGISTRAR
Y DARLE VOZ E IMAGEN A ESTE PAIS NUEVO
QUE INFORME Y CAOTICAMENTE VA CRECIENDO
ENTRE LAS RUINAS DEL DESPERDICIO BURGUES
Y LA EXPRESION CAPITALISTA. ESTO SIGNIFI-
CA PARTIR DE UN ANALISIS DE CLASE O POR
LO MENOS DE UNA DEFENSA CLARA Y PERSISTEN-
TE DE NUESTRA IDENTIDAD.

LA CANCION QUE VENIMOS OYENDO SE FUNDE
CON EL REQUIEM DE MOZART QUE OIMOS AL
PRINCIPIO

DISOLVENCIA A
VOLVEMOS A LA CEREMONIA
EN M.S. VEMOS LA COLUMNA
EN EL MOMENTO DE SER DEVELADA.
LA ESTATUA AUN ES UNA PIEDRA EN
BRUTO. NO OBSTANTE SE ESCUCHAN
APLAUSOS Y SE VEN FLASHASOS EN
FIN, LA GENTE CELEBRA EL NUEVO
SIMBOLO

SE MANTIENE LA MUSICA

CON ESTA TOMA SE VEN LOS
CREDITOS DEL PROGRAMA

SALE MUSICA

FADE OUT.

3.3.2 EJEMPLO DE TELEDRAMATIZACION "QUIERO SER COMO USTED"

TITULO: "QUIERO SER COMO USTED"

GENERO: TELEDRAMATIZACION (TELECUESTO) La justificación de incluir un formato de esta naturaleza en el desarrollo de esta tesis, es porque este género prácticamente no existe en las producciones actuales de la televisión universitaria. Por lo mismo creemos de vital importancia que estos formatos se desarrollen al máximo, pues además de que en la tv convencional solo se dan casos muy estereotipados como las telenovelas o las malas adaptaciones de los teleteatros, la Universidad cuenta con un vasto archivo de literatura nacional y universal, y material literario propio, generado por los universitarios.

Así pues, llevar a la pantalla las mejores manifestaciones literarias es una tarea que dignificaría en gran medida el trabajo de la tv universitaria.

PUBLICO: En general.

EMISORA: Preferentemente esta-tal

HORARIO: NOcturno.

DURACION: 30 minutos aproximadamente.

LOCACION: Real del Catorce San Luis Potosí o Villa del Carbón Edo. de Mex.

SELECCION DEL TEMA: Un elemento subjetivo, pero que puede tener validez en la justificación de la selección del tema, es que el autor del guión pertenece a la Universidad y su formación literaria ha sido desarrollada en talleres impartidos por la propia institución

Por otra parte, el cuento seleccionado cumple con las características estructurales para adaptar un telecuento de buen nivel; pocos personajes, una historia a desarrollar, un final sorpresivo y una temática que refleja aspectos críticos de nuestra sociedad.

ABORDAJE: Para información del lector, es pertinente mencionar que la estructura narrativa del telecuento se distancia de la estructura formal del texto que le dió origen, pues todas las escenas que anteceden la inclusión del diálogo, además de plantear el punto de partida y llegada de la narración, son añadidos de la adaptación televisiva.

En lo que respecta a la transparencia de la información, cabe señalar que las unidades significativas se complementan para crear ambientes que no distorcionen la narración, así por ejemplo, los elementos figurativos no tienen una secuencia cronológica con respecto a la diégesis de la historia, mas bien, su estructura depende de la narración que el guionista se ha propuesto. En otras palabras, el tiempo queda subordinado a la narración concebida.

En una parte del guión el lector podrá notar la función complementaria del signo verbal con respecto al signo figurativo y sonoro. En la secuencia de las imágenes del interior de la casa, los signos verbales "Soffa" y "tengo miedo" no conducen el sentido de la narración, solo la complementan.

INTERPRETACION: La trayectoria argumental, plantea una estructura cerrada, es decir, la primera escena también es la última del

relato, y el espectador hasta los instantes finales de la narración se explica el significado de esta escena.

La proposición argumental tiene su validez al contraponer elementos de la liturgia con la ironía y la desfachatez de sus representantes; el hecho de ver al cura del pueblo intercambiarse objetos con el cacique y a la vez burlarse de sus funciones sociales; el hecho de que una pareja de enamorados haga el amor hablando del infierno como un lugar divertido, etc, crea una postura particular en el tratamiento del tema.

Aquella escena en donde Mateo (protagonista) sobre una carreta jalada por un caballo presencia varias situaciones con los mismos personajes en distintos tiempos, evidencia una propuesta argumental en función de la narración temática y no en relación con una secuencia cronológica.

El lector podrá distinguir ciertas actitudes, encuadres, palabras que parecieran salirse de contexto, otorgándole a la narración un matiz surrealista. No obstante, si las escenas están bien empalmadas y las cosas se actúan bien, los experimentos narrativos se justifican por sí solos.

"QUIERO SER COMO USTED"

AUTOR: CARLOS LOZANO

FADE IN

C.U. EN TRAVELING DE UNOS
PIES CAMINANDO POR UNA CALLE
EMPEDRADA

AL RITMO DE LOS PASOS SE OYE
UNA MUSICA DE GUITARRA DE ANTONIO
BIBRIESCA.
FONDEA

CORTEA

EXTERIOR TARDE.

P.G. DE UN PUEBLO DE LA PROVIN_
CIA MEXICANA. A LO LEJOS UNA
IGLESIA Y VARIAS CALLES EMPEDRA_
DAS. SUGIERO QUE LA LOCACION SE
REALICE EN REAL DE CATORCE S.L.P.

DISOLVENCIA A

MUCHACHO CON UN BOLSO DE EQUIPAJE
EN LA ESPALDAQUE CAMINA CON RAPIDEZ
PERO A LA VEZ CON SEGURIDAD POR ESA
CALLE EMPEDRADA.

CORTE A

C.U. EN TRAVELLING DE LOS MISMOS
PIES QUE CAMINAN.

SUPER: "LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO PRESENTA:"

EN LA MISMA TOMA, LOS PIES SE DETIENEN
ANTES DE UN CHARCO DE AGUA: Y VEMOS
CAER UN CIGARRILLO EN EL CHARCO.

SUPER: "QUIERO SER COMO USTED" DE CARLOS LOZANO

CORTEA

P.G. DE UNA CALLE VISTA LATERALMENTE (DIA_
GONAL A LA CALLE), EN ZOOM IN ENTRAN A CUADRO
TRAS UNA VENTANA ABIERTA, UNA MUJER JOVEN
DE REBOZO Y CON UN NIÑO DE MESES EN BRAZOS.

NOTA: LA MUJER ES LAMADRE DEL MUCHACHO
QUE SIEMPRE APARECERA DE LA MISMA EDAD
AUNQUE SE ESTE EN DISTINTO TIEMPO.

APARECE EL MUCHACHO A CUADRO POR EL LADO
DERECHO Y VE CON FRIALDAD A LA MUJER.
DESPUES SIGUE CAMINANDO. LA MUJER LO
MIRA SIN CAMBIAR SU ROSTRO IMPAVIDO.

CORTE A

PANORAMICA DEL CAMPO Y TOMA DE ESPALDAS
AL MUCHACHOQUE SE DIRIGE HACIA UNA CARRE_
TERA QUE SE VE AL FONDO.

CORTE A

TOMA DE LA CARRETERA EN DONDE EL MUCHACHO ESPERA A UN CAMION. JUNTO A EL SE DEBE DISTINGUIR UN LETRERO QUE INDIQUE "SANTA MARIA 1 KM"

CORTE A

TOMA SUBJETIVA (ARRIBA DEL CAMION). LA CAMARA ESTA SITUADA COMO SI FUERA EL CHOFER. PANEO DERECHA. SE VE ABRIR LA PUERTA DEL CAMION Y EL MUCHACHO SUBE. SE CIERRA LA PUERTA DEL CAMION.

DISOLVENCIA A

PANORAMICA EN CONTRAPICADA DONDE SE DISTINGUE QUE EL CAMION POLLERO SE ALEJA POR LA CARRETERA.

FINAL: PRIMERA SECUENCIA

TERMINA MUSICA DE GUITARRA.

SE ESCUCHAN AHORA CANTOS GREGORIANOS EN LA INTERPETACION DE UN CORO DE IGLESIA PROVINCIANA. FONDEA

COLLAGE DE TOMAS CAMPIRANAS

EN CONTRAPICADA, ES DECIR, CON LAS PIEDRAS DE UNA CALLE EN PRIMER PLANO SE VE CORRER A UNA MUJER DESESPERADA MENTE HACIA EL FONDO DEL CUADRO.

DISOLVENCIA A

ELJAR DIN TIPICO CON PLANTAS Y ENREDADERAS EN LOS PORTALES. LA CAMARA EN PANEO IZQUIERDA SE ACERCA HASTA TOMAR A CUADRO UNA MECEDORA QUE SE MUEVE SIN QUE NADIE ESTE SENTADO.

DISOLVENCIA A

C.U. Y EN ZOOM BACK SE VE LA MANO DE UN PORDIOCERO QUE ESTA SENTADO EN EL SUELO DE LA FACHADA DE UNA IGLESIA DEL PUEBLO. LA TOMA DEBE ABRIRSE HASTA QUE EL PORDIOCERO QUEDE EN EL EXTREMO INFERIOR IZQUIERDO. LA PUERTA DE LA IGLESIA ESTA ABIERTA Y DEBE NOTARSE QUE EL SOL PEGA EN LA FACHADA, DENOTANDO QUE ESTAMOS EN LA TARDE.

CON ESA MISMA TOMA, PERO AHORA EN DOLLY IN SE VA ACERCANDO AL INTERIOR DE LA IGLESIA.

SEGUN SE VA ACERCANDO LA CAMARA AL INTERIOR DE LA IGLESIA, DEBE SUBIR EL VOLUMEN DE LA MUSICA DE COROS.

AL FINAL DEL DOLLY IN VEMOS EL INTERIOR DE LA IGLESIA DONDE SE DISTINGUE AL FONDO UN CRISTO EN AGONIA

LA MUSICA LLEGA A SU MAYOR INTENSIDAD Y SE CORTA DE GOLPE.

CORTE A PLANO MEDIO EN UNA HABITACION MODESTA DONDE UN CURA ABRE SU ROPERO PARA VESTIRSE DE SOTANA. VEMOS COMO SE PONE TODA SU INDUMENTARIA: SOTANA, ESTOLA, TOMA DE SU BURO EL LIBRO DE SALMOS. SE PERSIGNA FRENTE A UNA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS QUE TIENE COLGADA EN UNA PARED LATERAL DE SU CUARTO Y VOLTEA A VER EL RELOJ QUE ESTA EN SU BURO.

EL CURA SALE Y LA CAMARA EN ZOOM IN ENCUADRA AL DESPERTADOR QUE MARCA LAS 6:35.

CORTE A OVER SHOT EN DOLLY IN DEL PADRE QUE CAMINA A LO LARGO DEL PASILLO. SE DETIENE A OBSERVAR UNA PLANTA Y DESPUES, YA QUE SIN LA CAMARA LO SIGA, SE VE QUE PASA POR UNA PUERTA AL FONDO.

CORTE A PANEÓ DEL PADRE EN EL INTERIOR DE LA IGLESIA. ESTE CAMINA HASTA LLEGAR A UN CONFESONARIO. ENTRA Y LA CAMARA HACE UN PANEÓ IZQUIERDAMINIMO.

CORTE A CONFESONARIO EN M.S. VISTO DE FRENTE.

CURA: (DESDE ADENTRO)
AVE MARIA PURISIMA

VOZ DE MUCHACHO:
SIN PECADO CONCEBIDA

CURA:
¿HACE CUANTO QUE NO TE CONFIESAS HIJO?

MUCHACHO: (CON VOZ TIMIDA)
DESDE AYER PADRE

TWO SHOT. EL CURA SE SALE
DEL CONFESONARIO MUY ENOJADO.

CURA: ¡MATEO! ¿AHORA QUE HICISTE?

MATEO TAMBIEN SE SALE DEL
CONFESONARIO.
NOTA: MATEO ES EL MISMO
MUCHACHO QUE VIMOS EN LA
PRIMERA SECUENCIA.

MATEO: NADA PADRE, NO HICE NADA DE
VERAS!

CURA: (OFUSCADO) ENTONCES ¿ A QUE VIE-
NES?

CORTE A
M.S. DE MATEO

MATEO: ES QUE... BUENO... (SUPLICANTE)
NO SE VAYA A ENOJAR CONMIGO.

CORTE A
M.S. DEL PADRE.

CURA: ¿VOLVISTE A ROBAR EL PAN DEL
EXPENDIO?

CORTE A
M.S. DE MATEO

MATEO: NO, NADA DE ESO.

TWO SHOT. DESPUES
EL PADRE CAMINA HACIA
SU DERECHA Y LA CAMARA
LOS SIGUE SIN PERDER
EL ENCUADRE.

CURA: ¿AHORA TE FUGASTE A LA CACAYA-
CA CON LA HIJA DE DON CARMELO?

MATEO: NO, ESE PECADO YA ME LO PERDONO_

EL CURA SE VOLTEA Y LO VE
DE FRENTE, EN UNA ACTITUD
UN TANTO DESAFIANTE
SEGUIMOS EN TWO SHOT.

CURA: BUENO, ¿I AHORA QUE...!?

LA CAMARA HACE UN MOVIMIENTO EN CONTRAPICADA HASTA PLANO MEDIO. REGISTRANDO DESDE LOS ZAPATOS MUGRIENTOS (LOS MISMOS DE AL PRINCIPIO) HASTA EL TRONCO DE MATEO. AL FINAL LA TOMA SE QUEDA EN LAS MANOS DE MATEO QUE LAS MUEVE MUY NERVIOSAMENTE.

MATEO: HOY SE TRATA DE UN ASUNTO MUY DELICADO PADRE

CORTE A
C.U. AL MISAL DEL PADRE.
LAS MANOS DEL CURA ESTAN IMPECABLEMENTE TRANQUILAS Y BLANCAS.

CURA: ¡MUCHACHO! ¡ME ESPANTAS! ¿PERO QUE HICISTE? ,

CORTE A
C.U. CARA AFLIJIDA DE MATEO

CORTE A
C.U. CARA SERIA Y ARROGANTE DEL CURA.

TWO SHOT.

MATEO: DE ANTEMANO QUIERO DECIRLE QUE YA LLEVO REZADOS COMO 15 AVES MARIAS Y PADRESNUESTROS; (CON TONO DE AFLICION) YA ME DUELE EL PECHO DE TANTOS GOLPES PADRE.

CURA: (EXTRAÑADO) MATEO Y ¿A QUE SE DEBE ES?

MATEO: ES UN ANTICIPO A LA PENITENCIA QUE ME VA A DAR.

CURA: (PERSIGNANDOSE) ¡IDIOS SANTO! HIJO ¿PERO QUE HAS HECHO?

P.G. DE LA IGLESIA, EN PRIMER PLANO HAY UNA VIEJITA REZANDO MUY DEVOTAMENTE FUERA DE FOCO, AL FONDO ESTAN MATEO Y EL PADRE

MATEO: (MUY AFLIJIDO) ES UNA COSA CRIMINAL PADRE.

LA MISMA TOMA, SOLO QUE AHORA LA VIEJITA SE AFOCA EN EL ENCUADRE Y VOLTEA HACIA LOS ACTORES EN UNA ACTITUD SORPRENDIDA.

CURA: (MOFANDOSE) NI QUE HUBIERAS
MATADO A ALGUIEN HOMBRE

M.S. DE MATEO

MATEO: (MUY SERIO) POR SUPUESTO QUE
NO, (CON LA CABEZA GACHA) SOLO QUE
HE COMETIDO UNA FALTA IMPERDONABLE.

TWO SHOT.
EL PADRE CON PACIENCIA SE
DIRIGE A UNA BANCA DE LA IGLESIA
Y SE SIENTA.

CURA: ESTA BIEN, ESTA BIEN, VAMOS
A VER HIJO, CUENTAME TUS PENAS.

MATEO: (CON PRUDENCIA) ¿NO ES NECESA-
RIO DECIRLO EN EL CONFESIONARIO?

CURA: YA ESTAMOS AQUI HIJO, ADEMAS
NADIE NOS ESCUCHA.

MATEO: (CON DISCRECION) ¿ESTA SEGURO
DE QUE NADIE NOS ESCUCHA?

CURA: (REGANANDO) SOLO DIOS HIJO, SOLO
EL NOS ESCUCHA.

C.U. RAPIDO DE LA MUJER
REZANDO QUE VE HACIA EL
ALTAR MAYOR, PERO EN ESE MOMENTO
ECHA UNA MIRADA INDISCRETA HACIA
LA CONVERSACION DEL CURA Y MATEO

MATEO: ¿Y ME PROMETE NO DECIRSELO A
NADIE?

M.S. DEL CURA SENTADO QUE
EMPIEZA A ABRIR SU LIBRO DE
SALMOS.

CURA: MATEO, SABES BIEN QUE EL SECRETO
DE CONFESION ES UN ACTO SACRADO QUE NO
DEBEMOS QUEBRANTAR; EL CRISTIANO LIBERA
SUS PENAS AL CONFESAR Y CUMPLE SU CAS-
TICO MEDIANTE UNA PENITENCIA.

TWO SHOT.
MATEO SE ABRAZA CON FUERZA A
LAS PIERNAS DEL SACERDOTE.

MATEO: (CON VOZ DESESPERADA) INECESITO
SU ABSOLUCION PADRE!

CURA: VAMOS, QUE NOME HAS DICHO NADA
TODAVIA.

MISMA TOMA. UN POCO MAS ABIERTA
MATEO SE LEVANTA Y DA TRES PASOS
HACIA ATRAS.

MATEO: PADRE, ¿NO ME NOTA ALGO DIFERENTE?

CURA: NO TENGO TIEMPO PARA ESAS COSAS
YA HAN DE SER CASI LAS SIENDE DE LA
TARDE Y TENGO QUE IR AL ROSARIO.

CORTE A
C.U.AL ROSTRO DE MATEO

MATEO: (INSISTENTE) EN SERIO, NO ME NOTA
"ALGO" EN LA MIRADA.

M.S. DEL CURA QUE SE
QUITA LOS LENTES Y LOVE
CON INTERES.

CURA: NO, NO VEO NADA RARO.

TWO SHOT:

MATEO: (MUY SERIO) HE CAMBIADO MI
PERSONALIDAD. PADRE. (SE VUELVE A ABRAZAR
A LAS PIERNAS DEL SACERDOTE) HE
CAMBIADO MI FORMA DE SER.

PADRE: ¿QUE DICES?

MATEO: (CASI EN EL LLANTO) ME HA TRANS-
FORMADO PARA QUE NADIE ME RECONOZCA.

CURA: ¿QUE?

MATEO: SI, YA NO QUIERO SER EL DE ANTES.

CURA: (EN UNA ACTITUD PATERNALISTA
SOBANDOLE LA CABEZA) ALGO HABRAS HECHO
MATEO.

MATEO: QUIERO CAMBIAR MI VIDA, SER UNA
PERSONA DIFERENTE, QUIERO... QUIERO...
QUIERO SER COMO USTED.

PADRE: (EXTRANADO) ¿COMO YO?

IRRUMPE UNA MUSICA DE BANDA DE PUEBLO.
UNA MARACHA QUE BIEN PODRIA SER LA DE
"ZACATECAS". FONDEA.

CORTE A
EN PANE0, MATEO EN EL CAMPO
SUBE UNAS PAJAS ARRIBA DE UNA
CARRETA.

CORTE A.

P.G. DONDE VEMOS A MATEO ARRIBA DE LA CARRETA CON UN CABALLO JALANDOLA. MATEO SALUDA A LOS CAMPESINOS QUE VAN POR EL CAMINO.

CORTE A

TOMA SUBJETIVA ARRIBA DE LA CARRETA DENDE VEMOS QUE MATEO SALUDA A SU MADRE (LA SEÑORA QUE CARGABA AL NIÑO AL PRINCIPIO) Y ESTA LE REGRESA EL SALUDO SONRIENTE.

MAS ADELANTE, DEL OTRO LADO DEL CAMINO EL CURA HABLA CON UNOS CAMPESINOS, Y AL PASO DE MATEO LO SALUDA.

CORTE A

MISMA TOMA SUBJETIVA, ARRIBA DE LA CARRETA. AHORA, CON OTROS VESTUARIOS VEMOS A LA MADRE DE MATEO Y AL CURA PALTICAR ABAJO DE UN ARBOL DE LA PLAZA DEL PUEBLO. AL PASAR LO SALUDAN

CORTE A

VISTA SONRIENTE DE MATEO QUE LOS VE Y LOS SALUDA.

CORTE A

MISMA TOMA SUBJETIVA DE MATEO POR LAS CALLES DEL PUEBLO. PANEQ IZQ. HASTA VER UN TUMULTO DE GENTE AFUERA DE UNA CASONA. DEBE DISTINGUIRSE UN LETRERO EN LA FACHADA QUE DIGA "DISPENSARIO"

LA CAMARA DEBE AFOCAR AL CURA Y A LA MADRE DE MATEO (VESTIDOS DE OTRA FORMA) DANDO MEDICINAS A VARIAS PERSONAS.

CORTE.

M.S. DE MATEO QUE LOS VUELVE A SALUDAR

CORTE A

TOMA SUBJETIVA DESDE LA CARRETA, EN DONDE EXCLUSIVAMENTE LE REGRESAN EL SALUDO EL CURA Y LA MAMA.

CORTE A

P.G. DE LA IGLESIA, SE VE QUE LA CARRETA DE MATEO ENTRA POR UNA PUERTA LATERAL AL CURATO.

MATEO: (VOZ EN OFF) CADA AÑO, EN LAS PROCESIONES AL CERRO DEL OBISPO, VEIA COMO HABLABA CON LOS CAMPESINOS, COMO LES RESOLVIA SUS PROBLEMAS.

ZOMM IN HASTA VER COMO SE CIERRA POR COMPLETO EL PORTON DE MADERA

MATEO: LE CONFIESO PADRE QUE ES UNA DECISION MADURA

CORTE A
VOLVEMOS A LA IGLESIA M.S. DEL
PADRE

CURA: TE AGRADEZCO TU SINCERIDAD
PERO NO ACABO DE SORPRENDERME

CORTE A
M.S. A MATEO

MATEO: INCLUSO MI MADRE LE HACIA
MAS CASO A USTED QUE A MI PROPIO
PADRE.

ENTRA MUSICA ELECTRONICA CON POCA
DOTACION INSTRUMENTAL. A LO SUMO
SE OIRAN ARPEGIOS DE GUITARRA, ACORDES
DE PIANO Y UNA MELODIA MUY SENCILLA

FONDEA.

CORTE A
TOMA GENERAL DE UNA COCINA
EN DONDE SE DISTINGUEN PLATOS
SUCIOS Y LA LLAVE SUELTA UNA
GOTA DE AGUA INTERMITENTEMENTE

CORTE A
TENEDERO DONDE HAY ROPA TENDIDA
Y ESCURRIENDO

VOZ EN OFF DE UN HOMBRE QUE BUSCA:
"SOFIA", "SOFIA"

CORTE A
TOMA DE UNA VITRINA CON UNAS
COPAS ANTIGUAS.

CORTE A
UNA MESA CON UNOS ANTEOJOS
VARIOS CUADERNOS Y LIBROS

CORTE A
VENTANA ABIERTA CON EL JUEGO
DE UNA CORTINA MUY DESCOLORIDA
Y ROTA

VOZ EN OFF DE UNA MUJER CON LAMENTO
"TENGO MIEDO", "TENGO MIEDO"

CORTE A
UNA SILLA MECEDORA (COMO LA QUE
VIMOS AL PRINCIPIO) MOVIENDOSE
EN EL INTERIOR DE ESTA CASA

VOZ EN OFF HOMBRE: "SOFIA", "SOFIA"

CORTE A
LA PARED DE LA CASA DONDE HAY
VARIAS FOTOGRAFIA ANTIGUAS

VOZ EN OFF MUJER: "TENGO MIEDO", "TENGO
MIEDO"

CORTE A
UN GATO DORMIDO

VOZ EN OFF HOMBRE: (INSISTENTE)
"SOFIA"

CORTE A
UNA PUERTA ABIERTA ENTRE VARIOS
MUEBLES Y SILLAS COLOCADOS SIN
RAZON EN UN PASILLO

NOTA: LA SINRAZON DE LA COLOCACION NO DEBE DENOTAR DESORDEN, SINO
UN SIMBOLO DE CONFUSION.

VOZ EN OFF DE MUJER: (EN LLANTO)
"TENGO MIEDO"

CORTE A
A CONTRALUZ A TRAVES DE UN
PASILLO DONDE SE VE LA SILUETA
DE UN HOMBRE ALTO Y BARBADO

VOZ EN OFF DEL HOMBRE: "SOFIA"

CORTE A.
MISMA TOMA DE LA PUERTA ABIERTA
PERO AHORA SUBJETIVAMENTE EN DOLLY
IN NOS ACERCAMOS HACIALA PUERTA.

VOZ EN OFF DE MUJER: "TENGO MIEDO"

CON LA MISMA TOMA, LA CAMARA
ENTREA A UN CUARTO DONDE VEMOS
A SOFIA LLORANDO ENCIMA DE UNA
CAMA DESTENDIDA.

SOFIA: (LLORANDO) TENGO MIEDO, TENGO
MIEDO.

LA TOMA SE ABRE Y AHORA VEMOS
QUE EL PADRE MONTEJANO ESTA SEN_
TADO A UN LADO DE LA CAMA.
TWO SHOT.

SALE LA MUSICA

SOFIA: TENGO MIEDO PADRE, TENGO
MUCHO MIEDO.

C.U. AL HOMBRE (PAPA DE MATEO)

MATEO PADRE (INDIGNADO) IUSTED QUE
HACE AQUI!

CORTE A
TWO SHOT DE SOFIA LLORANDO Y
AL PADRE QUE SE LEVANTA

CURA: SU ESPOSA ME PIDO QUE VINIERA
A VERLA. SOFIA ESPERA UN HIJO Y NO
TENIA A QUIEN CONTARSELO, ASI QUE...
BUENO, SERA MEJOR QUE ME VAYA.

CORTE A
C.U. AL PADRE DE MATEO QUE
LO VE CON UNOS OJOS DE DESAPROBACION
EN LO QUE SE PUEDE SE DEBE VER LA SI-
LUETA DEL PADRE QUE SALE DE LA HABI-
TACION.

CORTE A
P.G. DE LA HABITACION. SOFIA SE LEVANTA
DE LA CAMA Y SALE CORRIENDO CON PANEQ
IZQ. LA SEGUIRMOS A LO LARGO DEL
PASILLO.

SOFIA: ¡MATEO! ¡MATEO! ¡HIJO!

M.S. DE MATEO (HIJO) SENTADO LEYENDO
UN LIBRO EN LA MESA DONDE POCO ANTES
VIMOS LOS CUADERNOS Y LOS LENTES.

MATEO: ¿QUE SUCEDE MAMA?

TWO SHOT.
(LA MADRE SE ABRAZA)

SOFIA: MATEO, TUVE OTRO SUENO. FUE
HORRIBLE. EL PADRE MONTEJANO Y TU
PAPA DISCUTIAN EN LA HABITACION

MATEO: (FRIO) ¿POR QUE NO PIENSAS
EN OTRAS COSAS?

SOFIA: TENGO MUCHO MIEDO HIJO, TODA-
VIA TENGO MIEDO. (LO ABRAZA CON MAS
FUERZA) NO ME DEJES SOLA, POR FAVOR.

MATEO: SABES QUE EN UNOS DIAS ENTRO
A LA UNIVERSIDAD Y TENGO QUE IRME

SOFIA: PERO NO VAS A REGRESAR, ME VAS
A DEJAR SOLA

CORTE A
C.U. A UN ROSARIO QUE SOFIA
DEJA EN LA MESA

CORTE A
TWO SHOT DE LOS DOS ABRAZANDOSE
MATEO AUN ESTA SENTADO.

CORTE A
C.U. DE UN LIBRO QUE MATEO
PONE SOBRE EL ROSARIO.

CORTEA
TWO SHOT DE LOS DOS ABRAZAN_
DOSE DE PIE.

MATEO: NO TE PREOCUPUES MAMA, RESGRESA_
RE, AL_GUN DIA REGRESARE A LA MINA.

DISOLVENCIA A
P.G DE LA IGLESIA

M.S. AL CURA

CURA. DESDE QUE QUEDASTE HUERFANO, TU
MAMA QUEDO MUY DESAMPARADA, Y YO SOLO
LE AYUDE A FORTALECER SU ALMA.

M.S. MATEO

MATEO:USTED CONVENCIO A MI MAMA PARA
QUE SE OLVIDARA DE UNA VEZ DE MI
PADRE.

M.S. AL CURA

CURA: ES QUE TU PADRE MATEO, ERA UN
IRRESPONSABLE.

M.S. A MA_TEO

MATEO: USTED NOS SALVO DE LA DESHONRA.

DISOLVENCIA A
P.G. DE UNA CASA GRANDE
Y VIEJA. LA CAMARA EN
ZOOM IN SE ACERCA A UNA VEN_
TANTA EN SEGUNDO PISO.

CORTE A
TOMA EN PLANO MEDIO A DOS MU_
CHOS HACIENDO EL AMOR.

REMEDIOS: (DEJANDOSE ACARICIAR) OH
DIOS MIO, SOY UNA PECADORA: SON UNA
VIL PECADORA Y LO QUE ES PEOR PECO
CON EL HIJO DEL "MINERO VALVERDE"

MATEO: ENTONCES TENDRE QUE IR A
VISITARTE AL INFIERNO TODAS LAS
NOCHES: NO TE PREOCUPES HA DE SER
UN LUGAR DIVIERTIDO.

REMEDIOS: Y POR QUE ESPERAR A QUE
ME MUERA PARA QUE VAYAS A VISITARME.

MATEO: ESTAS LOCA, TU PAPA ES CAPAZ DE SACAR LA ESCOPETA SI ME VE EN TU CASA.

REMEDIOS: MI PAPA NO ES MALO.

MATEO: NO, SOLO ES EL CACIQUE

REMEDIOS: POR QUE NO VAS Y LE DICES QUE ERES MI NOVIO ¿eh?

MATEO: PORQUE NO SOMOS NOVIOS.

REMEDIOS: ¿ENTONCES?

MATEO: ¿ENTONCES QUE?

REMEDIOS: (IRONICA) ¿QUE? ¿LE TIENES MIEDO A MI PAPA?

MATEO: (SEPARANDOSE UN POCO) ¿QUIERES QUE VAYA A TU CASA?

REMEDIOS: (ASIENTE CON LA CABEZA Y A LA VEZ SE LE NOTA EMOCION EN LA MIRADA) AJHA!

MATEO: MAÑANA EN LA MAÑANA DEJAS ABIERTA LA PUERTA DE LAS CABALLERIZAS Y SUBO A TU HABITACION POR LA PARTE DE ATRAS.

REMEDIOS: BUENO, PERO... ¿Y SI TE VE MI PAPA?

MATEO: NO ME RECONOCERA

(LOS DOS SONRIEN Y SIGUEN EN LO SUYO)

CON LA MISMA TOMA SE ABRE Y EN DOLLY BACK SALE DE ESA HABITACION.

POSTERIORMENTE CON UN PANEAO A LA IZQUIERDA ENTRAMOS EN OTRA HABITACION EN DONDE ESTAN EL CACIQUE DON CARMELO Y EL PADRE MONTEJANO SENTADOS EN UNA MESA.

TANTO AL PADRE COMO AL CACIQUE SE LES NOTA MUY SONRIENTES. OVER SHOT DEL CACIQUE QUE LE OBSEQUIA AL PADRE UNA PULSERA DE ORO.

CACIQUE: (CON TONO DE DIPUTADO PRIISTA): LA DEMOCRACIA ES LA JUSTICIA SOCIAL REVOLUCIONARIA: LA REVOLUCION ES LA DEMOCRACIA DE LA JUSTICIA SOCIAL. LA JUSTICIA ES LA REVOLUCION DE LA DEMO_

CRACIA SOCIAL Y LO SOCIAL POR LO TANTO ES LA DEMOCRACIA JUSTA DE LA REVOLUCION. ASI PUES, YO, PRESIDENTE MUNICIPAL DEL PUEBLO DE SANTA MARIA SOY UN HOMBRE JUSTO, SOCIAL, REVOLUCIONARIO Y DEMOCRATICO

OVER SHOT DEL CURA
QUE LE OBSEQUIA A SU VEZ
AL CACIQUE UN PEQUEÑO CRUCI-
FIJO.

CURA (EN TONO DE ORACION): BESARE
EL SUELO DE AQUELLA TIERRA PROLIJA
Y PECADORA PARA ORAR POR LA SALVACION
DE SUS HOMBRES.

OVERSHOT DELCACIQUE

CACIQUE: (REGANANDO) ¡REMEDIOS! MEHAN
DICHOS QUE TE VIERON CON EL HIJO DEL
"MINERO VALVERDE" EN LA CACAYACA,
¿PERO QUE NO TE DAS CUENTA?

TWO SHOT EN PLANO MEDIO

CURA: (ASOMBRADO) ¿EL MINERO VALVERDE?

SILENCIO. LOS DOS SE QUEDAN
VIENDO DESPUES RIEN A CARCAJADAS
Y SE SIGUEN OBSEQUIANDO OBJETOS.

MISMA TOMA. SALE DE ESA
HABITACION EN DOLLY BACK Y POR
EL PASILLO ENTRAMOS AHORA EN OTRO
CUARTO MAS GRANDE DONDE HAY MUCHO
HUMO.

SE ESCUCHA LA ALGARABIA DE UNA
REUNION SINDICAL MAS NO HAY GENTE.
LOS OBJETOS HABLAN.

CORTE A
C.U. DE UNA SILLA VACIA

CORTE A
C.U. DE UNA MESA CON VARIOS
PANFLETOS DOBLADOS.

CORTE A
C.U. DE UNA BANDERA ROJINEGRA
COLGADA EN UNA PARED VIEJA
Y EN PENUMBRAS.

POSTERIORMENTE LA CAMARA SE
QUEDA EN M.S. CON EL VIEJO
MINERO.

NOTA: EL VIEJO MINERO ES EL MISMO ACTOR QUE AL PRINCIPIO SALIO DE
PORDIOCERO.

-227-

VIEJO MINERO: ¡MATEO VALVERDE!, NOS QUIERES LLEVAR AL SUICIDIO. ¿COMO CREEES QUE PODAMOS GANAR ESTA MOVIMIENTO SI LAS AUTORIDADES DEL PUEBLO HAN PEDIDO LA AYUDA DEL EJERCITO?

CORTE A
M.S. DE MATEO

MATEO VALVERDE: NOSOTROS NO VAMOS A ENTRAR A ESA MINA EN ESAS CONDICIONES. YA LLEVA MAS DE 50 AÑOS SIN REFORZAMIENTOS. EN CUALQUIER MOMENTO SE NOS PUEDE CAER ENCIMA.

SE ESCUCHA ALGARABIA.

CORTE A
PLANO MEDIO DE UNA VENTANA
ENTREABIERTA.

CORTE A
C.U. DE UNAS MANOS ARRUGADAS
CON UN CIGARRILLO ENTRE LOS
DEDOS.

CORTE A
M.S. DEL VIEJO MINERO

VIEJOMINERO: PUES YO PREFIERO UN TRABAJO SEGURO A SEGUIR CON ESTO. ¡NO HEMOS CONSEGUIDO NADA!

CORTE A
M.S. DE MATEO

MATEO VALVERDE: ¡COMPANEROS MINEROS! AHORA MAS QUE NUNCA DEBEMOS PELEAR POR LA SEGURIDAD DE LA MINA Y EL AUMENTO EN LOS SALARIOS, SI NO, PUES NOS APODERAREMOS DE LA MINA.

SE ESCUCHA LA ALGARABIA DE NUEVO.

CORTE A
UN CUARTO VACIO CON SILLAS TIRADAS.

CORTE A
M.S. DEL VIEJO MINERO

VIEJO MINERO: ¿Y COMO VAMOS A APODERAR-
NOS DE LA MINA SI EN ESTOS MOMENTOS
EL EJERCITO YA ESTA METIDO AHI?

CORTE A
M.S. DE MATEO

MATEO: (SERIO) CUADO UN PUEBLO TIENE VOLUNTAD, NADA, ABSOLUTAMENTE NADA SE LE PRESENTA COMO UN OBSTACULO.

ALGARABIA.

CORTE A
P.G (CADA VEZ MAS DISTANTE)
DE LA IGLESIA

CURA: TU PADRE MATEO, QUE DIOS LO
TENGA EN SU SANTA GLORIA, QUERIA
ADUEÑARSE DE LA MINA CON EL PRETEXTO
DE QUE NO EXISTIA SEGURIDAD PARA TRABA-
JAR EN ELLA.

MATEO: PERO, ¿MI PADRE MURIO EN EL
DERRUMBE DE LA MINA NO?

CURA : SI MATEO, PERO ESE NO FUE UN
DERRUMBE NORMAL, TU PADRE Y UNA CUA-
DRILLA DE REBELDES "COMUNISTAS" DINÁ-
MITARON LAS BOVEDAS PARA DESMOSTRAR
QUE TENIAN LA RAZON. SOLO QUE, YA CO-
NOCES EL DESDENLACE, FUERON VICTIMAS
DE SUS PROPIOS PECADOS

DISOLVENCIA A
P.G FUERA DE LA MINA DONDE
LOS MINEROS ATRINCHERADOS
COMBATEN CON EL EJERCITO.
EXTERIOR DIA.

LOS MINEROS CUENTAN CON UNAS
POCAS ARMAS E INMEDIATAMENTE
SE VEN SUPERADOS POR EL EJERCITO.
ESCENAS DE COMBATE.

CORTE A
PANORAMICA DE UNOS 20 SOLDADOS
QUE AVANZAN RUMBO A LA MINA
CON CIERTA FACILIDAD.

CORTE A
V.S. DE DOS MINEROS ATRINCHERADOS

JOVEN MINERO: MATEO, MEJOR NOS REFU-
GIAMOS ADENTRO DE LA MINA, PORQUE
AQUI NOS VAN A MATAR.

MATEO VALVERDE (DESILUSIONADO) NO,
¿QUE GANAMOS CON ESO?

JOVEN MINERO: ELLOS NO CONOCEN LOS
PASADISOS Y POR LO MENOS PODEMOS
ESCONDERNOS.

MATEO VALVERDE: (UN POCO DUDOSO) BUENO,
(GRITANDO) ¡VAMOS A LA MINA! ¡TODOS
ADENTRO DE LA MINA!

CORTE A
P.G. DE LA MINA. EN EL ENCUADRE
VEMOS QUE LOS MINEROS ENTRAN
CORRIENDO.

MISMA TOMA DE LA MINA, PERO AHORA TODO ESTA EN SILENCIO. COMIENZA A OSCURECER. ES DECIR EL EFECTO DEBE DENOTAR QUE PASARON ALGUNAS HORAS.

CORTE A
M.S. DEL COMANDANTE DEL EJERCITO QUE VE SU RELOJ.

UN SOLDADO, QUE ENTRA A CUADRO LE HACE UNA INDICACION. EL COMANDANTE SE ALISTA

CORTE A
P.G. DE LA MINA, DE DONDE SE VE SALIR AL VIEJO MINERO CON UNAS PIOLAS Y UN DETONADOR.

CORTE A
TWO SHOT, DEL COMANDANTE Y EL SOLDADO. EL COMANDANTE ASIENTE CON LA CABEZA Y ORDENA A SU SUBORDINADO A QUE VAYA A AYUDAR AL VIEJO MINERO.

CORTE A
M.S. DEL VIEJO MINERO EN LA PUERTA DE LA MINA. EL SOLDADO LLEGA EN SU AYUDA.

CORTE A
C.U. DEL SOLDADO QUE ACTIVA EL DETONADOR.

M.S. DEL VIEJO MINERO Y EL SOLDADO QUE SALEN CORRIENDO DE AHI.

CORTE A
P.G. DE LA PUERTA DE LA MINA EN DONDE UNOS MOMENTOS DESPUES OCURRE UNA GRAN EXPLOSION

CORTE A
M.S. DEL COMANDANTE QUE SONRIE

AL 50% SE VEN: LA IMAGEN DE AQUELLA MUJER QUE CARGABA A UN NIÑO Y EL HUMO DE LA EXPLOSION.

MATEO: (VOZ EN OFF) MI MADRE SE QUEDO SOLA

CURA: (VOZ EN OFF) LA GENTE LE RETIRO LA PALABRA A TU MADRE, Y SE DECIA QUE LA POBRE MUJER TENIA TRATOS CON EL DIABLO. ¡¡IMAGINATE! TU TODAVIA DE BRAZOS Y ELLA SIN UN PAN PARA COMER.

ASI QUE, VINO A LA IGLESIA Y DESDE ENTONCES ESTA AL FRENTE DEL DISPENSARIO. TU MADRE MATEO, ES UN ANGEL DEL CIELO.

DISOLVENCIA A
VOLVEMOS A LA IGLESIA
EN TWO SHOT DE MATEO Y EL
CURA

MATEO: (HINCANDOSE FRENTE AL CURA)
QUIERO SER COMO USTED PADRE! QUIERO
SEGUIR SU BUEN EJEMPLO!

CURA: PERO¿ACASO HAS PENSADO ENTRAR
AL SEMINARIO?

MATEO: TODA LA GENTE DE SANTA MARIA
LO RESPETA MAS QUE AL PROPIO DON CAR-
MELO.

CURA: NO DIGAS ESO, DON CARMELO TIENE SUS
OBLIGACIONES DESDE LA PRESIDENCIA MUNI-
CIPAL Y YO DESDE LA IGLESIA.

MATEO: USTED ES QUIEN ORGANIZA LAS FIES-
TAS , LAS BODAS, LAS TARDEADAS, LOS
JARIFEOS; LAS KERMESES, LOS BAILES, LOS
CONCURSOS.

CURA: BUENO ES QUE...

MATEO: USTED ES EL QUE MAS TRABAJA EN LAS
FERIAS DEL GERANIO: USTED CONTRATA
LOS NOVILLOS Y LOS GALLOS DEL RANCHO
"EL TEJOCOTE"

CURA: LO QUE PASA ES...

CORTE A
C. U A MATEO

MATEO: LA GENTE CREE EN USTED AUNQUE
NO TENGA NADA PARA COMER. USTED ES EL
VERDADERO GUIA.

CORTE A
C.U. DEL CURA

CURA: IYA BASTA MATEO! TE AGRADEZCO QUE RE
CONOZCAS MI LABOR EN EL PUEBLO, PERO NO
PERDAMOS MAS TIEMPO. NO CREO QUE TU CAMBIO
DE PERSONALIDAD MEREZCA UNA PENITENCIA,
ASI QUE ME VOY AL ROSARIO, ES TARDE.

TWO SHOT.

MATEO: ESPERE PADRE, TODAVIA NO TERMINO

CURA: ¿AH NO? (CON FASTIDIO)

MATEO: PARA PARECERME MAS A USTED, LE
TOME PRESTADA UNA DE SUS SOTANAS, PERO
PENSE QUE ERA UN ACTO INDEBIDO Y YA SE
LA PUSE OTRA VEZ EN SU ROPERO.

CURA: (EXTRANADO) VAYA, ¿Y COMO
PUDISTE ABRIR MI ROPERÓ?

M.S A MATEO

MATEO: ME ROBE UNA LLAVE_ CUANDO
ERA MONAGUILLO

TWO SHOT.

CURA: MUY MAL MATEO, ESA NO ES UNA
CONDUCTA CORRECTA

MATEO: (SUPLICANTE) NO SE ENOJE PADRE
LO DE LA LLAVE ES UN PECADO MENOR
CON RELACION A LO QUE HICE CUANDO
ME PUSE SU SOTANA

CURA: (ESPANTADO) ¿QUE HICISTE MUCHA-
CHO?

MATEO: (DESPLOMANDOSE AL SUELO EN
LLANTO) FUI A DARLE LA ABSOLUCION
A UN DESAUCIADO.

CURA: ¿A QUIEN?

MATEO: A UN POBRE HOMBRE QUE MURIO
ESTA MAÑANA (LLORA)

C.U. DEL CURA

CURA: PERO COMO... ¿POR QUE NADIE ME
DIJO NADA?

TOMA SUBJETIVA EN PICADA
VIENDO EL ROSTRO DE MATEO
QUE ESTA HINCADO A LOS
PIES DEL CURA.

MATEO: USTED ESTABA EN SAN JORGE Y NO
HABIA NADIE EN EL CURATO, ENTONCES
SE ME HIZO FACIL VESTIRME DE CURA Y DARLE
LA ABSOLUCION.

TOMA SUBJETIVA EN CONTRAPICADA
VIENDO EL ROSTRO ALTIVO DEL CURA

CURA: MATEO ¿SABES LO QUE HAS HECHO?

TWO SHOT

MATEO: (EN LLANTO) NO SE PADRE, NO
SE LO QUE HICE PERO PUEDO ASEGURARLE
QUE ESE ACTO MARCO MI DESTINO, QUIERO
SER COMO USTED._

CURA: PERO PARA HACER LO QUE HACE UN MINISTRO DEL CULTO NO NECESITAS PONERTE SOLAMENTE LA SOTANA, REQUIERES DE PREPARACION ESPIRITUAL, SACRIFICIO ENTREGA A DIOS NUESTRO SEÑOR.

M.S. A MATEO HINCADO EN EL SUELO.

MATEO: COMO EL POBRE HOMBRE YA NO PODIA HABLAR, LLEGUE Y LE DIJE "EGO TE ABSOLVO A PECATIS MUTIS..."

CORTE A
TWO SHOT.

CURA: (HARTO) (INTERRUMPE) ESTA BIEN MATEO, NO LLORES, ESTA BIEN. PERO COMETISTE UN GRAN PECADO... NO ME EXPLICO, ¿COMO PUDISTE ATREVERTERTE?

MATEO: PERDONEME PADRE.

CURA: NO SERA NADA FACIL PERDONARTE. TU CONDUCTA MERECE EL MAS GRANDE DE LOS CASTIGOS.

MATEO: LO QUE SEA PADRE, LO QUE SEA ESTOY DISPUESTO A TODO CON TAL DE PURIFICAR MI ALMA. PADRE ¿QUE NO VE QUE LE ESTOY HABLANDO CON LA VERDAD?

CORTE A
C.U. AL ROSTRO DE MATEO
POR DONDE ESCURREN VARIAS
LAGRIMAS

CORTE A
TWO SHOT

CURA: (CON RESERVAS) COMO EMISARIO DE DIOS ES SABIDO QUE NO PUEDO DEJAR DE PERDONAR, Y SOBRE TODO, CUANDO LLEGAS A SENTIR DE ESA MANERA TU ARREPENTIMIENTO.

MATEO: DICTEME LA MAS SEVERA DE LAS SENTENCIAS PADRE, NO CREO MERECE MENOS QUE ES.

CURA: ESTA BIEN HIJO, ME HAS CONVENCIDO, TE DIRE LO QUE TENDRAS QUE HACER.

CON LA MISMA TOMA SE VE
QUE EL PADRE POCO A POCO
SE ACERCA A MATEO. ESTE TIENE

LA CABEZA GACHA Y EL PADRE
COMIENZA A TOMARLO POR LOS
HOMBROS

DISOLVENCIA A
P.G. DEL JARDIN DONDE PASA
MATEO CORRIENDO

SE ESCUCHA DE FONDO UNA MUSICA DE
SONATA DEL PADRE ANTONIO SOLER.

CORTE A
P.G. DE UN PASILLO POR DONDE
CORRE MATEO HASTA DOBLAR A LA
DERECHA.

CORTE A
DENTRO DE LA HABITACION DEL CURA
VEMOS QUE MATEO ENTRA. EN P.G.
Y CON UNA LLAVE ABRE EL ROPERO
. DE SU INTERIOR SACA UNA SOTANA:
DESPUES TOMA EL LIBRO DE SALMOS
EL CUELLO DE LA SOTANA, UN GORRI_
TO Y DIVERSOS OBJETOS DE
LA INDUMENTARIA DEL PADRE. DESPUES
SALE DE LA HABITACION.

LA CAMARA EN ZOOM IN, VA HACIA
EL RELOJ DEL BURO QUE DICE
7:50

CORTE A
P.G. DE LA CALLE DEL PUEBLO. HAY
POCA GENTE Y MATEO CRUZA UNA CALLE
EMPEDRADA MUY MISTERIOSAMENTE, DE
DERECHA A IZQUIERDA DEL ENCUADRE.

CORTE A
PANORAMICA DE UNA GRAN MANSION.
LA CAMARA ESTA COLOCADA DESDE UNA
AZOTEA, ENFRENTA A LA GRAN MANSION.
COMENZAMOS CON UN ACERCAMIENTO A LA
VENTANA DE UNA HABITACION Y DESPUES
CON ZOOM BACK Y PANEEO DERECHA VEMOS
QUE MATEO SE ACERCA POR LA CALLE
Y A UN COSTADO ESTA LA BARDA DELA
GRAN MANSION.

CORTE A
P.G. DE UN COSTADO DE LA CASA
DE LA GRAN MANSION. MATEO ESTA SITUADO
FRENTE A UN GRAN PORTON DE MADERA. VE
PRECABIDAMENTE QUE NADIE LO OBSERVE
Y EMPUJA LA PUERTA PARA ENTRAR A LA CASA.
NOTA: QUE QUEDE CLARO QUE NO ES LA PUERTA
PRINCIPAL DE LA CASA.

CORTE A
EN TRAVELLING VEMOS LOS TRASEROS
DE VARIOS CABALLOS EN EL INTERIOR
DE UNA CABALLERIZA. AL LADO DE UN
CABALLO VEMOS A MATEO EN P.G. VESTIRSE

DE CURA Y TRATAR DE SEMEJAR SU APARIENCIA, ES DECIR, EN ESTE MOMENTO MATEO COMIENZA A HACER EXCLAMACIONES Y ASPAVIENTOS CARACTERISTICOS DEL PADRE MONTEJANO.

CORTE A
P.G. DEL JARDIN DE LA CASA. AL FONDO CAMINANDO HACIA LA CAMARA VEMOS A MATEO VESTIDO DE CURA. EN ESO UN JARDINERO LE SALUDA

JARDINERO: BUENOS DIAS PADRE.

MATEO SE ESPANTA Y SIGUE CAMINANDO SIN QUE EL JARDINERO SE PERCATE DEL DISFRAZ.

CORTE A
M.S. DE MATEO VIEN DO HACIA UNA VENTANA EN LA PARTE SUPERIOR DE LA CASA. DESPUES SONRIE AL VER A REMEDIOS.

CORTE A
TOMA EN CONTRAPICADA EN DONDE SE VE TRAS UNA VENTANA A REMEDIOS MUERTA DE LA RISA

CORTE A
TOMA SUBJETIVA DESDE LA VENTANA EN PICADA, DONDE MATEO EN M.S. SONRIENTE LE MANDA UNA BENDICION.

DISOLVENCIA A
P.G. MAS DISTANTE DE LA IGLESIA AL FONDO TODAVIA VEMOS LA CONVERSACION DEL PADRE MONTEJANO Y DE MATEO

CORTE A
VOLVEMOS A LA IGLESIA EN TWO SHOT, APARECE EN ESCENA UN HOMBRE DE CHAMARRA Y SOMBRERO QUE INTERRUMPE LA DEVOTA CONVERSACION.

SALE LA MUSICA DE SONATA DE GOLPE.

INSPECTOR: ¿EL PADRE MONTEJANO?

PADRE: (AGRESIVO) ¿PODRIA QUITARSE EL SOMBRERO? ESTAMOS EN LA CASA DE DIOS.

EL HOMBRE SE QUITA EL SOMBRERO PERO LE CUESTA MUCHO TRABAJO. FINALMENTE LO HACE CON UNA SONRISITA.

CURA: ¿QUE SE LE OFRECE?

INSPECTOR: QUEDA USTED ARRESTADO
(LE MUESTRA UNA CREDENCIAL) CORONEL
TEJADA DE LA POLICIA JUDICIAL DEL
ESTADO.

CURA : (MUY SORPRENDIDO) ¿DETENIDO?
pero ¿POR QUE? ¿ DE QUE SE ME ACUSA?

INSPECTOR: (SECO) HOMICIDIO.

CURA: ¿HOMICIDIO?

INSPECTOR: EL PRESIDENTE MUNICIPAL
DON CARMELO SANTOS, FUE ASESINADO
ESTA MAÑANA. EL JARDINERO LO VIO A USTED
ENTRAR A LA CASA DEL PRESIDENTE COMO
A ESO DE LAS OCHO POR LAS CABALLERIZAS.

CURA: ¿POR LAS CABALLERIZAS?

CORTE A

C.U. DEL ROSTRO DE MATEO
QUE SOLO BAJA LA MIRADA Y
HACE COMO SI SIGUIERA REZANDO
(CARA DE MUSTIO)

CORTE A
TWO SHOT DEL PADRE Y EL
INSPECTOR.

CURA: PERO SI YO A ESA HORA ESTABA EN
UNOS BAUTIZOS EN SAN JORGE.
PUEDE HABLAR CON EL PADRE JIMENEZ
QUE ES EL PARROCO DE ESA LOCALIDAD

SE OYE EL GRITO DE UNA
PERSONA QUE LLEGA CORRIENDO
A LA IGLESIA

UN POLICIA SE INCORPORA
AL MISMO ENCUADRE.

POLICIA: JEFE, JEFE, MIRE LO QUE EN-
CONTRAMOS EN LA HABITACION DEL CURA.

EL POLICIA MUESTRA UNA
SOTANA MANCHADA DE SANGRE

INSPECTOR: (RIENDO) NI SIQUIERA LE
DIO TIEMPO DE LAVAR SU SOTANA.
VAMOS, LLEVENSELO.

EL POLICIA INTENTA TOMARLO
POR LOS BRAZOS PERO EL
CURA OPONE RESISTENCIA

CURA: UN MOMENTO, QUE MOTIVOS TENDRIA
YO PARA HACER UNA COSA ASI.

INSPECTOR: HAY PRUEBAS EN SU CONTRA

CURA: ¿QUE PRUEBAS?

INSPECTOR: YA LE VAYE A MATEO

EL POLICIA LE APLICA UNA LLAVE AL CURA Y ESTE SUELTA EL MISAL. DESPUES SALEN POR EL LADO IZQUIERDO DEL CUADRO.

CORTE A
M.S. A MATEO SOLO EN LA IGLESIA

CORTE A
C.U. DE LA VIEJITA QUE REZA DEVOTAMENTE. AL VER LA ESCENA SE PERSIGNA CON MUCHO ENFASIS Y CONTINUA SU REZO

CORTE A
MATEO EN M.S LEVANTA DEL SUELO EL LIBRO DE SALMOS.

CORTE A
MISMA TOMA DE LA MUJER CORRIENDO QUE EN CONTRAPICADA SE REGSITRO AL PRINCIPIO.

CORTE A
P.G. DE LA IGLESIA. SE VE QUE UNA SENORA ENTRA CORRIENDO Y GRITANDO.
NOTA: SE SUPONE QUE ES SOFIA

SOFIA: ¡PADRE MONTEJANO! ¡PADRE MONTEJANO! (EN ESO VE A MATEO) ¿MATEO QUE HACES AQUI? CREI QUE YA TE HABIAS IDO.

MATEO: (SERIO) VINE A CONFESARME ANTES

SOFIA: (ABRAZANDO A SU HIJO) HIJO QUE HORROR, SUPISTE QUE MATARON A DON CARMELO.

MATEO: (SEPARANDOSE Y ENTREGANDOLE EL LIBRO DE SALMOS) SI. ADIOS.
(LE DA UN BESO A SU MADRE Y SALE)

IRRUMPE LA MUSICA DE COROS

EN PANELO LA CAMARA SIGUE A MATEO HASTA QUE SALE DE LA IGLESIA

CORTE A
TWO SHOT DE MATEO Y EL PORDIOCERO DE LA FACHADA DE LA IGLESIA

PORDIOCERO: (EL VIEJO MINERO)
UNA LIMOSNA SU MERCED.

CORTE A
C.U. DE MATEO QUE SE LE QUEDA
VIENDO CON LA MISMA MIRADA QUE
SU PADRE HIZO CUANDO VIO A SU
ESPOSA EN UNA ESCENA ANTERIOR.

LA MUSICA DE LOS COROS SE FUNDE
CON LA MISMA TONADA DE GUITARRA
DEL PRINCIPIO.

VOLVEMOS A VISUALIZAR LA
SECUENCIA DEL PRINCIPIO DE
LA EMISION, ES DECIR, DESDE
LOS PIES CAMINANDO POR
UNA CALLE EMPEDRADA HASTA EL
CAMION QUE SE VA POR LA
CARRETERA.

EN LA SECUENCIA FINAL SE INTERCALAN
LOS CREDITOS.

FADE OUT.

MICROCIRCULACION IN VIVO

II PARTE

Características funcionales de los linfáticos

En los estudios in vivo de microcirculación sanguínea y linfática se utilizan animales pequeños, como es la rata Wistar anestesiada con pentobarbital sódico en dosis de 25 miligramos por kilo de peso. Este anestésico proporcionará una anestesia general y prolongada. Se utilizan ratas de aproximadamente 100 gramos de peso. Previo pesaje del animal se calcula la cantidad de anestésico que necesita, dada la concentración del anestésico comercial empleado se requiere diluirlo 6 veces. El anestésico se aplica por vía intramuscular, de preferencia en una extremidad posterior. También podría usarse la vía intraperitoneal.

Transcurridos más o menos 20 minutos, el animal estará anestesiado, se le fija a la mesa de trabajo por las extremidades y por los incisivos superiores. Se practica una traqueostomía y se coloca una cánula traqueal para asegurar la ventilación pulmonar y facilitar la aspiración bronquial. Como en esta II parte del programa de microcirculación se observarán los linfáticos colectores, se buscará un tejido plano y delgado en donde se puedan observar los vasos linfáticos por transiluminación, para esto se practica la laparotomía, tal como se hizo para la preparación del mesociego, sólo que ahora se identifica el intestino delgado para observar los linfáticos en el mesenterio de un asa intestinal.

El animal se coloca sobre la platina del microscopio triocular. Esta platina es de mayor tamaño que las tradicionales. Se expone un asa intestinal, se extiende sobre un trozo de lucita, se mantiene húmeda con Ringer-gelatina a 36°C, se transilumina y se hacen los ajustes -

necesarios para la observación.

Esquemáticamente se representa al compartimiento - linfático y su íntima relación con los tejidos, éstos se - relacionan a su vez con el sistema microvascular sanguíneo. De la sangre salen hacia los tejidos moléculas diversas, - parte del agua y electrolitos es reabsorbida a través del capilar sanguíneo y parte por el linfático que además absorbe las proteínas que constantemente salen de la sangre para bañar las células de los tejidos.

La función del linfático es transportar estas sus-
tancias en forma de linfa y mantener el equilibrio dinámi-
co estable de líquidos entre sangre y tejidos que existe -
en condiciones normales.

Este es un esquema del sistema linfático del mesen-
terio de la rata, en él se señala el sistema de vasos, em-
pezando con el linfático terminal de aproximadamente 45 μ
de diámetro, sus paredes son muy delgadas, están constituí-
das por una sola capa de células endoteliales y tienen una
gran permeabilidad, además poseen grandes poros que permie-
ten el paso fácil de moléculas grandes tales como las pro-
teínas. Estos son los vasos linfáticos que están en íntimo
contacto con los tejidos.

Los vasos siguientes son los linfáticos colectores
de hasta 200 μ de diámetro, de paredes más gruesas y en -
éstos existen válvulas dirigidas centralmente que facili-
tan la circulación de la linfa impidiendo su regreso al --
linfático terminal. Hay que recordar que la linfa circula
desde segmentos linfáticos con presión baja hacia segmen-
tos con presiones altas.

1/ "LA SOLITARIA DE DOÑA HECHÉ"

3/11/1911, el nombre es ^{5/ sup} Amphicercus calliodes, como
 verán con un nombre largo y complicado, por lo que mis
 cuates se dicen: ^{9/ 2-4} tomateño, ^{10/ 2-4} ranillo, ^{11/ sup} zanate o ^{12/ sup} arrocillo
 y los que no se quieren ^{13/ 14/ sup} se dicen cisticercos, actualmente
 vivo en el intestino de Luis.

15/ Mi mamá, la señora Taenia Solim, es tan grande
 que le es muy difícil encontrar una casa donde vivir,
 ella, inusual, llega a medir más de siete metros.

16/ La muy guapa y elegante, siempre lleva una corona,
 17/ su cabellito cuando está formado por ^{17/ sup} pucitos llamados pro-
 gñidos ^{17/ sup} sus hermanos y yo nacimos de uno de ellos. Nuestra
 familia es muy anticuada, ^{20/} no tiene idea de los métodos de
 21/ planificación familiar. ¡Adivinen! ¿Cuántos hermanos creen
 que tengo? ¡Cincuenta mil!, ¿Cómo les quedó el ojo?

19/ Cuando nos encontramos en el útero de mamá nos
 dicen ^{19/} huevecos, ^{19/} porque somos muy pequeños. Ella vive sola en
 el intestino de la señora Mercedes, ^{24/} por eso la gente la
 conoce como la "solitaria".

25/ Como mi mamá quiere que seamos independientes se
 desprendió de uno de sus bonitos segmentos grávidos, e
 iniciamos ^{26/} un viaje en el excremento de Doña Mercedes, hacia
 nuestra gran aventura.

27/ En casa de Heche no hay baño ni letrina, por eso
 vivimos a la luz por primera vez en su patio, ^{28/} había unos ceruitos
 simpáticos, pletenes y juquetenas ^{29/} que advierten de su alimento

se comieron parte del excremento, ^{30/} ahí iba yo, con otros de
 mis hermanos. ^{31/} Los demás fueron a parar al canal de aguas -
 negras, ^{32/} con ellas riegan las hortálizas y algunas frutas.
 En cambio nosotros tuvimos que hacer un viaje muy difícil y
^{33/} en un abrir y cerrar de ojos llegamos al estómago del cerdo
 más gordo y glotón. ^{34/} Atravesamos la pared del intestino para
 llegar a su sangre, ^{35/} una gran corriente roja nos arrastró --
 hasta el corazón. ^{36/} Finalmente todos golpeados y maltrechos,
 pero armados de valor, ^{37/} nos escondimos donde se pudo. ^{38/} Y al -
 fin descansamos, ^{39/} luego crecimos y ahora nos llaman ^{40/} cisticer-
^{41/}cos. ^{42/}

^{43/} Nuestras vidas transcurrían apacibles, ^{44/} hasta que un -
 día mataron al cerdito y se lo llevaron al mercado. ^{45/} Llegó --
 Doña Eulalia y compró el pedazo de carne donde estábamos, ^{46/} --
 ¡Cuál sería nuestra sorpresa! ^{47/} en su canasta del mandado venían
 otros hermanos escondidos en el cilantro. ^{48/} ¡Que contentos nos
 pusimos de volver a vernos!

^{49/} Doña Eulalia, hace unos tacos, que le encantan a la --
 gente. ^{50/} Esa mañana picó el cilantro sin lavarlos ^{51/} y la carne sola
 mente la sancochó, ^{52/} lo que nos salvó, ^{53/} pues mis hermanos ^{54/} y yo --
 pudimos seguir viviendo.

^{55/} Finalmente, quedamos metidos en diferentes tacos, que
^{56/} Don Pancho y sus hijos llegaron a comer. ^{57/58/} Pasaron los días y -
 dentro de Pancho, ^{59/} algunos de mis hermanos que iban en el cilan-
 tro, siendo todavía huevecillos hicieron un viaje tan difícil
 como el que yo hice en el cerdito. ^{60/} ¡Se acuerda! hasta que --
 finalmente llegaron al cerebro, donde crecieron y maduraron -

hasta convertirse en juvenes cisticercos. ^{61/} Fue entonces cuando Don Pancho empezó con fuertes dolores de sabaza, luego - sufrió ataques y perdió la memoria.

^{62/} ¡Ahora!, Pancho está internado en el Hospital de -- Neurología, pues está loco.

^{63/} Juanito, no le fue mejor, se está quedando ciego y nadie sabe porqué, pero yo sí se los puedo decir. ^{64/ sup} es porque - uno de mis hermanos vive en su ojo y no lo deja ver.

^{65/66/} Yo estoy en el intestino de Luis, ^{67/} en donde aprovecho todo lo que come y ^{68/} aunque le cause desnutrición, ^{69/ sup} marcos, --- náuseas y debilidad, ^{70/} seguiré creciendo hasta llegar a ser -- una gran Taenia solium como mi mamá, e igual que ella tendrá muchos hijos. ^{71/} ~~¿Serían sus hijos puede ser? ¿Siempre~~ ~~así.~~ Y cada uno de mis otros hermanitos cuando les toque - estar en el intestino de otra persona, podrá tener la misma cantidad de hijitos. ^{72/} ¡Imaginense! ¡Que parentela !

^{73/} Soy muy feliz, pues mi familia seguirá creciendo siempre que haya gente sucia, ^{74/} que no se lave las manos, ^{75/} coma fruta y verduras sin lavar, ^{76/} carne cruda o sancochada y no tenga ^{77/} letrinas o baño en su casa.

^{78/} Le temo a un grupo de gente, porque por ahí ^{quedan} hay quien ^{quede} ~~quede~~ diciendo cómo acabar con nosotros, esto me tiene muy asustado

^{78/ 79/ 80/} _____
^{81/} ¿Sabe usted qué es la Cisticercosis?

^{82/} ¿Qué las verduras sin lavar son transmisoras de ella. ?

^{83/} ¿Que esta enfermedad puede ser mortal?

^{84/} La sisticercosis es una enfermedad que podemos padecer todos ^{85/} desde el perro, hasta el hombre ^{86/} y que muchas veces -- tiene ^{87/} consecuencias fatales.

^{88/} El cerdo es uno de los animales que con más frecuencia la padece. ¿Por qué?

^{89/} La cría de cerdos es muy productiva, tiene un alto rendimiento económico, ^{90/} por eso aún en las zonas urbanas se crían cerdos en los patios y azoteas ^{91/} no en granjas como -- sería lo más adecuado.

^{92/} Usualmente el cerdo se contagia al comer excremento humano que contenga huevo de Taenia solium, ^{93/} Esto sucede cuando se crían cerdos sin control alguno ^{94/} y tienen la oportunidad de ir a buscar su comida en los tiraderos de basura.

^{95/} El hombre se puede contagiar al ingerir alimentos -- contaminados con huevo de solitaria, ^{96/} por no lavarse las manos antes de comer, ^{97/} antes de preparar sus alimentos ^{98/} y después de ir al baño. por beber agua no potable o sin hervir

^{99/} Para evitar esta enfermedad tenemos ^{100/} un arma muy poderosa que es la limpieza. Ésta, muchas veces está ausente en los centros de cría, ^{101/} rastros, ^{102/} carnicerías, ^{103/} restaurantes, ^{104/} taquerías, ^{105/} puestos ambulantes y ^{106/} a veces no la encontramos ni en nuestra -- propia casa.

^{107/} ^{108/} Ante esta situación lo que podemos hacer es:

- 1.- Cocar y freir la carne de cerdo de preferencia en trozos -- pequeños.

ANEXO # 3

- S. Población mexicana
- S. Preparatoria oficial
- S. Preparatoria particular
- S. UNAM (varias facultades)

- S. Profesionistas (varias)
 - Hospital
 - Industria
 - Oficina
 - Escuela

- S. FCA
- S. DEP (VARIAS)

- S. Preparatoria
- S. Facultad
- S. Oficinas Administrativas escuela

- S. Clases (varias) en Instituciones

- S. Clase Especialidad

- S. ~~XXXX~~ Oficinas Administrativas Instituciones (varias)

GEN CARAC
" OBJETIVO "

- S. Oficinas administrativas Instituciones (varias)

NUESTRO PAIS HA ALCANZADO UNA ENORME COMPLEJIDAD A TODOS LOS NIVELES: SOCIAL, ECONOMICOS Y POLITICO. SON MUCHAS LAS NECESIDADES POR SATISFACER Y ENTRE ELLAS, LA EDUCACION SUPERIOR ES UNO DE LOS RUBROS QUE MERECE ESPECIAL ATENCION, DEBIDO A SU IMPORTANCIA QUE SE TORNA EN FUNDAMENTAL YA QUE A ELLA SE DEBE LA FORMACION DE CUADROS PROFESIONALES PARA SU DESEMPEÑO EN LAS DISTINTAS ACTIVIDADES DE NUESTRO PAIS.

POR ESTO, LA FACULTAD DE CONTADURIA Y ADMINISTRACION, A TRAVES DE SU DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO, OFRECE DESDE EL MES DE FEBRERO DE 1984 LA ESPECIALIZACION EN ADMINISTRACION DE INSTITUCIONES DE EDUCACION MEDIA SUPERIOR Y SUPERIOR, COMO UNA RESPUESTA A LA URGENTE NECESIDAD DE OPTIMIZAR LOS RECURSOS DESTINADOS A PROPORCIONAR LOS SERVICIOS EDUCATIVOS DEL PAIS.

LA FORMACION PROFESIONAL QUE EL INTERESADO RECIBE EN ESTOS CURSOS ENFATIZA LA APLICACION SISTEMATICA DE LOS AVANCES CIENTIFICOS DEL AREA ADMINISTRATIVA EN LAS INSTITUCIONES DE EDUCACION SUPERIOR.

POR ELLO, EL OBJETIVO FUNDAMENTAL DE ESTA ESPECIALIZACION ES LA DE FORMAR ESPECIALISTAS QUE POSEAN CONOCIMIENTOS, HABILIDADES Y ACTITUDES QUE LES PERMITAN EJECUTAR LAS DIFERENTES ACTIVIDADES DEL PROCESO ADMINISTRATIVO ...

(SIGUE)

S.Biblioteca (varias)

Y REALIZAR LA INVESTIGACION APLICADA NECESARIA PARA LOGRAR UN FUNCIONAMIENTO EFICIENTE DE LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS A FIN DE QUE ESTAS RESPONDAN A LOS REQUERIMIENTOS DEL MEDIO SOCIAL AL QUE PERTENECEN.

S.Instituciones (varias)

S.Calle(varias)

GEN CARAC.

"OBJETIVOS INTERMEDIOS"

ADEMAS, SE HAN ESTABLECIDO OBJETIVOS INTERMEDIOS AL PLAN DE ESTUDIOS , LOS CUALES PERMITEN FIJAR METAS CLARAS DURANTE EL DESARROLLO DEL CURSO DE ESPECIALIZACION. ESTOS OBJETIVOS SON LOS SIGUIENTES:

S.Clase especializacion

S.Clase especializacion

SUPER"CONTRIBUIR A LA FORMACION DE ESPECIALISTAS A TRAVES DE LA DOCENCIA"

- CONTRIBUIR A LA FORMACION DE ESPECIALISTAS DEL MISMO RAMO A TRAVES DE LA DOCENCIA.

S.Consultoria

SUPER"REALIZAR ACTIVIDADES DE CONSULTORIA EN SU CAMPO"

- REALIZAR ACTIVIDADES DE CONSULTORIA EN SU CAMPO PARA ASI PERMITIR EL MEJORAMIENTO DE LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS.

S.Administrador de Ins.

SUPER"ANALISIS DE GESTION DE:
-ADMINISTRACION ACADEMICA
-ADMINISTRACION DE SERVICIOS DE APOYO"

- LLEVAR A CABO ANALISIS DE GESTION DE LA ADMINISTRACION ACADEMICA Y DE LA ADMINISTRACION DE LOS SERVICIOS DE APOYO.

S. Administrador de Inst.

SUPER"ELABORAR ESTUDIOS SOBRE LAS AREAS DE SU ESPECIALIDAD CON PROPOSITOS DE PUBLICACION"

- ELABORAR ESTUDIOS SOBRE LAS AREAS DE SU ESPECIALIDAD CON PROPOSITOS DE PUBLICACION, PARA ASI INTEGRAR UN ACERVO DE CONSULTA BIBLIOGRAFICA QUE ES INDISPENSABLE EN ESTE CAMPO.

GEN CARAC

"PLAN DE ESTUDIOS"

EL PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESPECIALIDAD SE

S.Clase especialidad (varias)

SUPER "TRES SEMESTRES" DESARROLLA A LO LARGO DE TRES SEMESTRES DURANTE ...

(SIGUE)

SUPER "QUINCE HORAS SEMANALES"

LOS CUALES SE ASISTE QUINCE HORAS SEMANALES A SESIONES DE APRENDIZAJE PARTICIPATIVO O BIEN SE EMPLEA PARA LA OBSERVACION Y ANALISIS EN DIVERSAS DEPENDENCIAS DE LOS PROCESOS, PROCEDIMIENTOS Y AVANCES ADMINISTRATIVOS EN ORGANIZACIONES ESCOLARES.

S. Instituciones diversas

GEN CARAC

"AREAS BASICAS"

LAS MATERIAS DEL PLAN DE ESTUDIOS ESTAN CONSIDERADAS DENTRO DE ALGUNA DE LAS SIGUIENTES CINCO AREAS BASICAS:

"AREA METODOLOGICA:

METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION SOCIAL
TEORIA GENERAL DE SISTEMAS

AREA METODOLOGICA;

AREA DE PLANEACION Y CONTROL DE DE GESTION:

DESARROLLO ECONOMICO, SOCIAL, POLITICO Y CULTURAL DE MEXICO.
PLANEACION INSTITUCIONAL.

AREA DE PLANEACION Y CONTROL DE GESTION;

DISEÑO DE SISTEMAS ADMINISTRATIVOS.
EVALUACION INSTITUCIONAL Y ANALISIS DE GESTION.

EN EL AREA
AREA DE ADMINISTRACION ACADEMICA Y ESCOLAR Y DE LOS SERVICIOS DE APOYO;

IDEM

LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS Y SU VINCULACION CON EN EL ENTORNO.
ADMINISTRACION EN EL AREA ACADEMICA.
ADMINISTRACION DE LOS SERVICIOS DE APOYO.

AREA DE RELACIONES CON LA COMUNIDAD EDUCATIVA;

IDEM

PROCESOS PSICOSOCIALES EN LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS.
RELACIONES LABORALES.

Y FINALMENTE, UN AREA DE ASIGNATURAS OPTATIVAS.

IDEM

TALLER DE ADMINISTRACION ESCOLAR.
TALLER DE SERVICIOS DE APOYO
TALLER DE SISTEMAS DE INFORMACION.
TALLER DE TECNICAS PRESUPUESTALES.
TALLER DE RELACIONES CONTRACTUALES.

PARA INGRESAR AL PROGRAMA DE LA ESPECIALIDAD SE REQUIERE POSEER, PARA EGRESADOS DE LA UNAM O DE OTRAS INSTITUCIONES, EL TITULO DE LICENCIATURA EN LAS CARRERAS DE CONTABILIDAD, ADMINISTRACION DE EMPRESAS Y ADMINISTRACION PUBLICA, O QUE POSEAN LICENCIATURAS AFINES Y QUE PARTICIPEN EN LA ADMINISTRACION EDUCATIVA.

REQUISITOS DE INGRESO

EGRESADOS DE LA UNAM U OTRAS INSTITUCIONES:
TITULO DE LICENCIATURA O LICENCIATURAS AFINES.

POR OTRA PARTE, LOS ASPIRANTES DEBERAN PRESENTAR UN EXAMES DE ADMISION, AST COMO UNA ENTREVISTA...

(SIGUE)

S. Examen de admisión (4)

S. Entrevista con el coordinador

CON EL COORDINADOR DE LA ESPECIALIDAD PARA EVALUAR SU SOLICITUD UNA VEZ PRESENTADA LA DOCUMENTACION REQUERIDA.

GEN CARAC

• "APROBAR UN IDIOMA EXTRANJERO A NIVEL DE TRADUCCION (INGLES O FRANCES"

UN REQUISITO QUE ES INDISPENSABLE ES EL DE APROBAR UN IDIOMA EXTRANJERO A NIVEL DE TRADUCCION.

"PARA OBTENER EL DIPLOMA DE ESPECIALISTA SE REQUIERE:

PARA OBTENER EL DIPLOMA DE ESPECIALISTA EN ADMINISTRACION DE INSTITUCIONES DE EDUCACION MEDIA-SUPERIOR Y SUPERIOR, SE REQUIERE CUBRIR LOS SIGUIENTES REQUISITOS:

"CUBRIR LOS CREDITOS ESTIPULADOS"

- CUBRIR LOS CREDITOS ESTIPULADOS;

"PRESENTAR UN EXAMEN ESCRITO Y SU REPLICA ORAL"

- PRESENTAR UN EXAMEN ESCRITO Y SU REPLICA ORAL;

"PRACTICA PROFESIONAL"

- REALIZAR UNA PRACTICA PROFESIONAL;

"CURSAR UN TALLER DE PREPARACION PARA LA DOCENCIA"

- POR ULTIMO, CURSAR UN TALLER DE PREPARACION PARA LA DOCENCIA

S. Instituciones (varias)

AL TERMINAR LA ESPECIALIZACION, EL EGRESADO EN ENCUENTRA UN AMPLIO CAMPO DE TRABAJO QUE ESTA EN

S. Areas Administrativas(VARIAS)

UN CONSTANTE CRECIMIENTO, LO QUE LE PERMITE ENCONTRAR POSIBILIDADES MUY GRANDES DE SUPERACION

S. Gente en la calle

PROFESIONAL Y DE COABORACION SOCIAL, YA QUE AL APLICAR LOS CONOCIMIENTOS ADQUIRIDOS DURANTE LOS

S. Clase especializacion

CURSOS, PERMITIRA ALCANZAR LAS METAS FIJADAS POR

S. Instituciones

LOS CENTROS DE EDUCACION MEDIA SUPERIOR Y SUPERIOR.

(SIGUE)

S. Clases en Instituciones
S. Investigadores
s. Extension

EN LOS AMBITOS DE LA DOCENCIA, LA INVESTIGACION Y
LA EXTENSION DE LA CULTURA.

GEN CARAC

"MAYORES INFORMES:
COORDINACION DE ESPECIALIDADES
2º PISO, DIVISION DE ESTUDIOS
DE POSGRADO FCA
5 50 52 12 EXT 4625
DE 10 A 14 Y DE 18 A 20 HORAS"

EN SUPER Y MUSICA DE FONDO

Se solicita muchacha... con referencias.

*Señoras en casa
pregando
"Canasta"*

Llegó del rancho. Ella de piel mestiza, indios indígenas, viene con la esperanza de encontrar trabajo. "Algo que le deje para comer" y para mandar a su casa. La trajo su tía, su hermana, o su amiga.

*Señoras en casa
pregando
"Canasta"*

No conoce la capital, pero está aquí, insegura, con escasa o nula educación primaria porque el trabajo rural no da tiempo para estudiar y además tiene que ayudar en los quehaceres de la casa. Una vez adolescente viene a la capital a ofrecer lo que sabe hacer, a integrarse al servicio doméstico.

(PUENTE MUSICAL)

Fragmento de la Obra "Toda una vida"

Ellas, las sirvientas, como se les llama comúnmente en la sociedad, son el resultado de la conversación de todas las ansias de casa que nos las califican, por lo general, de "tontas", "flojas", "sucias", "atrevidas". La calidad de su trabajo depende del estado de ánimo de su patrona y de toda la familia.

*Señoras en casa
pregando
"Canasta"*

Ellas representan un sector marginado tanto en el ámbito laboral como en el social. Son llamadas por la ley "trabajadoras domésticas",

*Señoras en casa
pregando
"Canasta"*

pero no obstante estar contempladas en la legislación, día a día se cometen injusticias en su contra.

*Cumpliendo
la existencia
la labor.*

Una vez que ingresan a trabajar acatan tícitamente la responsabilidad de todo cuanto suceda en la casa donde laboran. Las acosan de robo por la mínima pérdida; si se atraven a contestar las llamadas incoherentes les exigen rendimiento en su trabajo como si no las dejan dormir a su horas...

SIRVIENTA A CUADRO

ENTREVISTA AL AIRE CON SIRVIENTA

*Arreglo de
casa*

Hasta ahora el trabajo doméstico y el servicio doméstico son dos funciones que se confunden. Elena Urrutia, investigadora del Colegio de México, define al trabajo doméstico como el conjunto de actividades que se hacen en el interior del hogar con el objeto de mantener y producir a los miembros de la familia. Tareas no remuneradas, llevadas a cabo exclusivamente por las mujeres de la casa.

(PUENTE MUSICAL)

*Paradójica de la
cd. México*

En América Latina, el servicio doméstico se remonta probablemente a los inicios de la colonia y actualmente sigue operando como un

eficaz mecanismo. Una gran parte de estas trabajadoras domésticas encuentra acomodo en las grandes ciudades e incluso en los pueblos cercanos a sus lugares de origen.

En el caso específico de la ciudad de México, el servicio doméstico es un medio para absorber la sobrepoblación relativa rural. Es constante y creciente el peregrinar de miles de muchachas jóvenes originarias de los Estados de México, Morelos, Hidalgo, Tlaxcala y Oaxaca.

La mayoría de ellas migran por necesidad económica ya que sus familiares son pequeños propietarios o ejidatarios cuyas parcelas son de escasa producción que impide la sobrevivencia de las familias campesinas.

Otro factor es la falta de empleo de mano de obra femenina en la agricultura por lo que la alternativa más viable para una mujer joven es emigrar a zonas urbanas para poder trabajar.

Así tenemos que el servicio doméstico es típicamente urbano y es en la ciudad de México donde se concentran más de 300 mil empleadas domésticas, ya sea laborando de "planta" o "a domicilio" es decir "de entrada por salida".

*Sanoramin
Co
Cruz*

*Soaco
Cruz*

Ed. México

SIRVIENTA A CUADRO

ENTRA AL AIRE ENTREVISTA SIRVIENTA... No. 2

Diversas imágenes o rostros de mujeres.

(PUENTE MUSICAL)

El problema de "servir" lo viven todas las mujeres que han salido al mundo a vender la única preparación que han recibido en la vida, como también aquellas que siguen siendo tratadas como sirvientas en su propia casa.

Es pertinente ponernos a reflexionar que gracias a estas empleadas domésticas muchas amas de casa pueden salir a divertirse, a trabajar o realizarse profesionalmente. Hay quienes han convivido casi toda su vida con una empleada doméstica.

La oferta tan grande que existe de mano de obra femenina para el servicio doméstico ha tenido como consecuencia que la mayoría de las familias de los estratos sociales medios y altos tengan a su servicio una o varias muchachas que deben encargarse de todo el trabajo doméstico.

El proceso por medio del cual una mujer logra encontrar acomodo en una casa queda estable-

*mujeres
trabajadoras
Cines, salas de teatro
y
mujeres trabajadoras*

*muchachas
en la
colectividad
colectividad*

cido en la mayoría de las veces a través de un arreglo verbal y pasa por un sinúmero de intermediarios.

Por otra parte, están las agencias de colocación quienes, les cobran una cuota de inscripción y una comisión de su sueldo una vez instaladas.

Respecto a las instituciones religiosas, estas se dedican a preparar excelentes empleadas domésticas para familias de altos recursos económicos. Y además existen los enganchadores informales que se encuentran en los mercados y estacionamientos.

Cuando ninguno de estos mecanismos funciona, las mujeres recorrerán la ciudad pidiendo trabajo "de puerta en puerta" sin contar muchas veces, con las tan solicitadas referencias. Pero cualquiera que sea su forma de contratación, la posibilidad de pagarles por su trabajo dependerá del excedente económico del presupuesto familiar.

"Toda la vida se cae... me gusta cumplir... Especialmente a las muchachas..."

(PUENTE MUSICAL)

Por lo general las empleadas "de planta" son en su mayoría jóvenes entre los 15 y los 24 años de edad, solteras y sin hijos. Y en

Agencia de Colocación (Tercero 231) 101 Belanta

Parque de Embarcadero, Mercado de la Tercera Avenida

Una casa con terraza de "Solera" muchachas... con el presupuesto...

mejor joven en algún parque

cuanto a las de "entrada por salida" casi todas mujeres maduras comprendidas entre 40 y 44 años, son viudas, separadas o abandonadas con un promedio de cinco hijos.

El desconocimiento de la ciudad y la dificultad para manejarse en un medio extraño son comunes entre los campesinos migrantes, en especial las mujeres, poco acostumbradas al mundo exterior del hogar.

Aglomeraciones,

Trafico

Edificio

Metro

Según estudios realizados por sociólogos señalan que muchas de estas migrantes experimentan un fuerte temor hacia lo desconocido en el medio urbano, sintiéndose solas y desprotegidas, por lo que tienden a recurrir al empleo doméstico residente como una forma de adquirir un refugio, una vez más en el seno de una familia.

La tolerancia que ellas tienen ante la injusticia es resultado además de su ignorancia, del temor a perder el empleo y no poder conseguir otro. El desconocimiento de la ciudad, forzado a veces por los propios patrones, que así aseguran la permanencia de su sirvienta, es también un obstáculo para que ésta encuentre un empleo donde sus condiciones de trabajo sean mejores.

*cuarto de una
sirvienta
muchachos
de la calle*

Por lo que respecta a la duración de la jornada de trabajo, existe una situación de falta de determinación legal de la misma para estas mujeres. En muchos de los casos las empleadas residentes trabajan hasta 15 horas al día, esto es aproximadamente de 7 de la mañana a 10 de la noche. El único descanso que tienen se da durante el tiempo de consumo de sus alimentos. Sólo una minoría llegan a tener algunas horas al día de descanso las cuales las aprovechan para dormir, coser, tejer o ver la televisión.

En cuando a las empleadas no residentes, casi todas ellas trabajan más de las ocho horas diarias establecidas por la ley para los trabajadores. Por lo general también tienen sólo un intervalo de tiempo libre para tomar sus alimentos, después que sus patrones han comido. Las horas extras de trabajo casi nunca son retribuidas.

(PUENTE MUSICAL)

Respecto a las relaciones que se dan entre patrona y empleada doméstica, Mary Goldsmith

antropóloga e investigadora del tema, expresa que varían según la clase social de la familia donde se labora.

Zona residencial

Una familia con mayores ingresos tiene más posibilidades de pagar un mejor sueldo y emplear más trabajadoras, implicando menos trabajo para cada una.

Zona clase media y popular

Pero en una familia de estrato medio, por sus recursos limitados ~~y, consecuentemente~~ ^{tiene} la imposibilidad de emplear varias sirvientas y debido a sus aspiraciones arribistas de clase social ~~tienen la tendencia de cargarle~~ ^{tiene} el trabajo a una sola empleada doméstica.

Es común encontrar que cuando una mujer es dejado de trabajar de planta, rara vez está dispuesta a regresar a esas condiciones. Al comentar sus historias de trabajo, estas mujeres consideran que el peor aspecto del trabajo de planta es el hecho de que hay que estar siempre a disposición de los patrones, es decir, las consideran como un objeto de su propiedad.

Además debido al aislamiento en que vive y trabaja, y la estrecha convivencia con sus patronos, tiende a adquirir de ellos su pauta de conducta, su estilo de vida, sus valores.

Las quejas más usuales de las empleadas domésticas respecto a su situación laboral consisten en la falta de respeto hacia su trabajo; mala paga; hostigamiento y asalto sexual; y falta de control de un horario de su trabajo.

ENTREVISTA SIRVIENTA...

(PUENTE MUSICAL)

Es obvia la desprotección legal que sufren las empleadas domésticas en México. La duración de la jornada de trabajo, el salario, la carga de trabajo y las prestaciones laborales quedan al arbitrio o a la buena voluntad de los patronos, sin que exista ninguna regulación externa como es el caso para los demás asalariados.

No es aventurado afirmar que el cien por

*Ley Federal
de Trabajo*

-259-

Creencia
de
los Artículos

ciento de las amas de casa desconocen los artículos de la Ley Federal de Trabajo que protegen a la trabajadora doméstica. Pero, como señala la periodista Elena Urrutia, ninguna legislación será suficiente si no se establecen los mecanismos para su correcta aplicación.

Hasta hace pocos años el trabajo doméstico no estaba reglamentado en la legislación ya sea por descuido, olvido o menosprecio a esta labor ya que se ha visto como denigrante, como un "no" trabajo, propio de mujeres.

El salario de la empleada doméstica ha sido siempre inferior al de otros trabajadores. De acuerdo a lo asignado en la Ley Federal de Trabajo ellas deberían percibir el salario mínimo de la zona económica donde preste sus servicios. Sólo las trabajadoras de planta recibirán el 50 por ciento del salario mínimo correspondiente, como pago de la habitación y sustento que reciben.

Esta disposición como otras contempladas en la Ley, no se respetan y existe realmente una total inoperancia para la aplicación de la

misma. La única protección real con que cuenta la doméstica es el derecho a demandar a la patrona, ante la Junta de Conciliación y Arbitraje, cuando ésta la despide sin justificación, aunque son contados los casos que se ganan.

ENTRA ENTREVISTA SIRVIENTAS

Locutor a cuadro...

Escuchemos al Lic. Arturo Alcalde Justiano, especialista en Derecho Laboral:

CREDITOS EN SUPER
ENTREVISTADO A CUADRO.

ENTREVISTA.

Tienda ODM
Tienda de
IESA

farmacia

hospital

Por otra parte, la empleada doméstica carece de todo tipo de prestaciones sociales, no cuenta con tiendas de consumo, ni atención médica gratuita. Para que quede inscrita en el Seguro Social, según la Ley del mismo, la patrona deberá pagar la cuota correspondiente.

Por lo pronto la incorporación de las trabajadoras domésticas al Seguro Social no es obligatoria. Sin embargo, a petición de la patrona se le puede inscribir en forma voluntaria. A diferencia de otros trabajadores, la doméstica no puede, por sí misma, incorpo-

razón al sistema de seguridad social.

Tampoco puede la patrona inscribir a su empleada en cualquier momento. Debe esperar a que el Instituto Mexicano del Seguro Social abra el período de inscripciones. Fue en 1976 cuando se aceptó por primera vez la inscripción de trabajadores domésticos y, a partir de este año, se permitirá la reinscripción pero se limita el número de nuevos derechohabientes de este sector.

Además, el seguro para la trabajadora doméstica no incluye las prestaciones que gozan otros derechohabientes. El seguro para la doméstica está limitado a atención médica y de maternidad, quedando afuera los rubros que cubren invalidez, vejez, cesantía en edad avanzada, muerte y guarderías para los hijos.

ESTACIONAMIENTO TIENDA UNAM

SONDEOS CON AMAS DE CASA

De acuerdo a la investigación realizada por Ilda Elena Grau, socióloga de la Universidad Metropolitana, el temor, hacia lo que el futuro les depara, la enfermedad, la vejez y la

*Seguro Social
ante Seguro
(Instituto seguro)*

*mujeres
Ancianas,
Guarderías*

*Trabajadora
Amas de casa*

soledad, son preocupaciones constantes por parte de muchas de estas mujeres, particularmente las solteras de edad avanzada, puesto que no cuentan con la posibilidad de que alguien las mantenga en su vejez, una vez que hayan perdido su empleo.

(PUNTE MUSICAL)

*Cancion
de Leon Chavez
Mujer...*

Por otra parte, se sabe muy poco sobre las enfermedades ocupacionales de las trabajadoras domésticas asalariadas. Las mismas mujeres atribuyen muchas veces sus problemas de salud al trabajo que desempeñan.

De acuerdo a la investigación de Mary Goldsmith, ellas presentan dificultades en la vista, padecen del sistema respiratorio o de dolores reumáticos por los cambios bruscos de temperatura y humedad cuando lavan, planchan o cocinan. Las lavanderas se quejan de padecimientos renales por el hecho de estar agachadas por largos períodos de tiempo.

Entre las molestias más generales se encuentran las molestias cutáneas provocadas por

*Acidos
casu off
St. Am. 500
1905*

-263-

agentes químicos como limpia hornos, amoníacos, ceras, etcétera.

*Limpiar =
con amoníaco
Amónica*

Existen otros problemas de salud que no están vinculados directamente a las tareas domésticas en sí, sino a las relaciones desiguales de trabajo. Tal es el caso de males intestinales o digestivos producidos por ingerir alimentos en mal estado que, en ocasiones las patronas destinan a las trabajadoras.

*Amas de
casa en
supermercados*

Lo que sucede cuando una trabajadora doméstica se enferma depende en gran parte del grado de conciencia de la patrona.

Quinta Musical Mariana de León
ENTREVISTA A UNA AMA DE CASA AL RESPECTO
"Se va la vida... hasta la muerte por el lavadero"

(PUENTE MUSICAL)

Así ante el contexto social expuesto, la socióloga Ilda Elena Grau enfatiza que la situación de desprotección legal, el aislamiento y la falta de conocimiento de sus derechos como trabajadoras Domésticas, da lugar a que estén sujetas al abuso por parte de sus patronas y familia en general. Esto es, al trabajo excesivo, la paga insuficiente

y al trato discriminatorio.

*Grupo de
empleada domo-
tica.*

Por otra parte, en el terreno de las condiciones generales de vida y específicamente en las de trabajo, éstas difieren entre las trabajadoras "de planta" y las de "entrada por salida"

*Cosméticos
Ropa
Gortadas de
discos populares*

En las de "planta" su trabajo les brinda un salario, alojamiento y alimento relativamente seguros. Utilizan parte de su sueldo para ayudar a sus padres y con el resto compran ropa y otros accesorios para su arreglo personal, como maquillaje, joyería de fantasía, cremas y lociones.

Mientras que las empleadas "de entrada por salida" tienen que mantener casa e hijos ellas solas o con ayuda mínima. Cualquier contratiempo laboral es suficiente para desajustar el dinero necesario para la sobrevivencia familiar. Están sujetas a la doble jornada de trabajo como amas de casa y como asalariados fuera del hogar.

Cabe enfatizar que el servicio doméstico no resulta para estas mujeres una ocupación "transitoria" o temporal, como se ha concebido.

*casa de
su Señora
de "entrada por salida"
vivienda en su
casa, cuando, cu-
dando hijos*

-265-

Su bajo nivel de escolaridad y capacitación aunadas a las condiciones generales del sistema socioeconómico en el que viven, dan lugar a que el empleo doméstico en casas particulares tienda a ser una ocupación permanente.

(PUENTE MUSICAL)

Y así, aunque el panorama es sombrío, acuden gustosas, las que por casualidad se enteran, a festejar el 27 de abril, el "día de la sirvienta", quizás con la esperanza de sentirse necesaria.

(Breve puente musical)

"...Cuando desaparezca la última criada, el colchoncito en que ahora reposa nuestra conformidad, aparecerá la primera rebelde furibunda..."

Rosario Castellanos.

*Valiente
del día de
la sirvienta*

EN SUPER

Organos vitales como el corazón y los pulmones se encuentran en la cavidad torácica. De aquí la importancia de que el médico general conozca bien las técnicas que debe emplear para lograr una buena exploración del tórax.

	M.S.	VT	PACIENTE VESTIDO TOMA TORAX, SIN CABEZA	DISOLV. LOC. VOZ OFF" Organos vitales como el corazón y los pulmones se encuentran dentro de la cavidad torácica... De aquí la importancia de que el médico general conozca las técnicas correctas para la exploración del tórax que le permitan detectar con mayor precisión la existencia de alguna anomalía en estos órganos motrices del ser humano.	
2	F.S.	C1	DISOLV. NEGATOSCOPIO CON RADIOGRAFIA (b/n)		
3	2.S.	C1	Z. B. HASTA 2.S. MEDICO PARADO CON NEGATOSCOPIO, SEÑALANDO.	MEDICO EN CUADRO La exploración del tórax comprende tres partes importantes:	
4	M.S.	C2	MODELO ANATOMICO DE MUJER SEÑALANDO AREA PRECORDIAL	MEDICO VOZ EN OFF: El área precordial ...	5"
5	M.S.	C2	MODELO ANTERIOR CON PULMONES SOBREPUESTOS	La exploración del aparato respiratorio ...	5"
6	M.S.	C2	MODELO ANTERIOR CON CUBIERTA EXTERIOR SEÑALANDO LAS MAMAS.	y en la mujer, el examen de las mamas.	5"
7	M.S.	C1	MEDICO F.O. F.I.	MEDICO EN CUADRO: En este programa se mostrarán las técnicas de exploración para el aparato respiratorio F.O. F.I.	
8		VT	EFFECTO CON SLIDE ENTRADAS HOSP. GRAL.	GRABADORA PISTA No. 2: TEMA DE ENTRADA	
9	F.S.	C2	KEY CARTON No. 1 "ESCUDO UNAH"		
sigue camara					

Programa:

Video			Audio	
Toma	Emplezamiento	Formato		
10	F.S.	C2	CARTON No. 2 "CUPRA"	
11	F.S.	C2	CARTON No. 3 "HOSPITAL GENERAL"	
12	F.S.	C2	CARTON No. 4 "OFNA. DE ENSEÑANZA"	MUSICA TEMA DE ENTRADA.
13	F.S.	C2	CARTON No. 5 "PRESENTAN"	
14	F.S.	C.G.	"EXPLORACION DEL APARATO RESPIRATORIO"	
			F.O.	F.O.
			F.I.	F.I.
			<u>KEY</u>	
15	H.S.	C2	CARTON ANIMADO H.G. "SILUETA TORAX CON LINEAS PARA SEÑALAR"	<u>LOC. VOZ OFF:</u> "El torax comprende como límite superior la parte del cuello... ... los ^{ARCOS} huesos ^{CLAVICULAS} derecho e izquierdo como límites inferiores".
16	H.S.	C2	<u>DISOLV.</u> CARTON ANIMADO No. 7 "CAJA TORACICA"	<u>DISOLV. SUPER</u> ... Está constituido por una cavidad torácica derecha ... y otra izquierda.
17	H.S.	C2	<u>DISOLV.</u> CARTON ANIMADO No. 8 "CORAZON EN TORAX"	<u>DISOLV. SUPER</u> "Así como por una porción media denominada mediastino".
			F.O.	F.O.
			F.I.	F.I.
18	F.S.	C2	GENERADOR CARACT. "CONDICIONES PREVIAS A LA EXPLORACION"	Para llevar a cabo la exploración es necesario contar con una serie de condiciones previas
sigue cámara				

GLSARIO DE ALGUNOS TERMINOS PARA SU MEJOR COMPRENSION DENTRO DEL DESARROLLO DE LA TESIS.

FORMATO DE TELEVISION

El formato de televisión, al cual nos referimos en la tesis, es una estructura, una metodología y una sustentación teórica y práctica para desarrollar un trabajo televisual sólido que garantice por un lado, la eficacia de los distintos niveles de la producción, y por otro, la autenticidad de las imágenes y contenidos acordes con el desenvolvimiento de la realidad mexicana.

Podría resultar pretenciosa esta definición de formato de televisión si no desarrollamos cada uno de los elementos que la componen: Se dice que es una estructura porque es un texto que se organiza y se ordena al tomar en cuenta los siguientes aspectos: Tema a desarrollar, público al que se dirigen los mensajes y tipo de narración empleada; es decir, se elabora un discurso narrativo (guión) para abordar y desglosar el tema propuesto, tomando en cuenta algunas características (sociales, culturales, históricas, convencionales etc.) del público receptor, además de seleccionar la forma más adecuada para tratar narrativamente la emisión, ya sea a nivel de la épica o la parábola.

Se dice que es una metodología porque requiere de una sistematización teórica y práctica para elaborarse. Sería pertinente revisar el punto 2.1 de la tesis en donde se desarrolla un mecanismo metodológico para constituir guiones de televisión.

La sustentación teórica y práctica es la parte medular de lo que comprende el término formato, pues al entender que el formato televisual en su concepción puede entrever una planeación anticipada de los puntos más sobresalientes de la narración (ya sea mensajes, contenidos, desarrollos, conceptos, etc) también sustenta la organización práctica para realizarlo (producción) y llevarlo finalmente a la pantalla.

Es importante insistir en que el formato televisual con su estructura, su metodología y las sustentaciones teóricas y prácticas que comprende, puede considerarse como el "punto de partida" para asegurar calidad en las producciones y experimentar en las formas de la narración televisual.

Ubicar el papel que juega el formato televisual (guión de tv estructurado, sistematizado y fundamentado teórica y prácticamente) dentro de todo el proceso de producción de imágenes y mensajes audiovisuales delimita y extiende sus reales funciones, ya que el trabajo guionístico profesional invariablemente promueve una organización para orientar y coordinar todas las instancias que comprende la producción. Esta eficacia en la organización productiva de la emisión (ver 1.3) consecuentemente plantea la necesidad de delinear con cuidado el resultado de ese trabajo práctico, que no es otra cosa que concebir con anticipación el contenido-mensaje del programa televisual.

Así pues, el formato de televisión es una tarea técnica realizada por un analista social (guionista) que conjuga una serie de elementos teóricos, metodológicos y prácticos para proponer en forma tex-

tual y anticipada un trabajo televisivo sugerente y fundamentado.

Hay que tomar en cuenta que el desarrollo de este formato televisual propuesto en la tesis surge, se delimita y por lo tanto, se caracteriza a partir del universo docente, de investigación y de extensión que comprende la Universidad Nacional. Esta consideración es importante porque el formato de televisión se impregna de elementos que caracterizan a la Universidad, pero no para desarrollar una televisión autoelogiadora de lo que hace dicha institución (algo así como es la función de la Gaceta UNAM, por utilizar un ejemplo) sino nutrirse de esencias, funciones, dinámicas, principios, valores, tendencias, etc. y brindar así un servicio televisivo a la sociedad mexicana con propuestas innovadoras en la narración para convertirse en una televisión atractiva, propulsora de la cultura nacional, experimental y desenajenante con respecto al oficialismo de la televisión estatal y al individualismo transmitido por la televisión comercial.

TELEVISION UNIVERSITARIA

Hoy en día se puede hablar de una televisión universitaria en la UNAM, sin embargo no podemos soslayar el hecho de que aun es una actividad pobre y dividida, y que por lo tanto no ha trascendido en el ámbito de la comunicación social en México.

Es pobre porque su actividad hasta ahora ha carecido de recursos suficientes y de un planteamiento (proyecto de comunicación, ver página 163) que la ubique como una función social para la extensión de la cultura, la historia, el conocimiento académico, la información y la orientación política, y a partir de ello, ser una alter-

nativa real (con expresión televisual característica en base a un formato televisivo desarrollado) para los medios de comunicación en México.

Y está dividida si tomamos en cuenta la disgregación de los centros de producción existentes (36 entre productoras constiuifdas y laboratorios de apoyo a la enseñanza audiovisual), cuyos desarrollos son aislados y carentes de todo tipo de planeación conjunta.

No obstante, la tv universitaria de la UNAM, poco a poco se va abriendo paso en los medios de comunicación -privados y estatales- para tratar de alcanzar una presencia social a través de la televisión que hasta la fecha no ha conseguido, debido a que sus producciones, su estilo y sus alcances están supeditados a los intereses de quienes ostentan el control de esos medios.

Para el caso vale la pena mencionar algunas series:

Introducción a la universidad producida en un 100% por Televisa, aunque existe un mínimo de asesoramiento profesional en la elaboración de los guiones por parte de maestros de la UNAM.

Temas y tópicos universitarios producida por la Dirección General de Televisión Universitaria (DGTU) y Televisa.

La hora fiscal producida por la Facultad de Contaduría y Administración y Televisa.

Desde la Universidad producida por la DGTU y Televisa.

Prisma Universitario producida por el Centro universitario de producción y recursos audiovisuales (CUPRA) e IMEVISION.

Goya... Universidad serie deportiva producida por la UNAM y la sección de deportes de IMEVISION.

Con este panorama es interesante observar que la UNAM aun no tiene el control directo y determinante para realizar las producciones televisivas y en buena medida se somete al tipo de organización y enfoque del medio de comunicación que controla la producción.

Así pues, es posible hablar de televisión universitaria a dos niveles, a nivel de circuito cerrado y de difusión por canales abiertos. El primero corresponde al tipo de transmisión televisiva con fines educativos y de refuerzo a los sistemas de enseñanza y que no trasciende más allá de las aulas de algunos centros, institutos y facultades. Al respecto veanse los puntos: 2.1.2; 2.2.2.1 y 2.2.2.2 de la tesis.

El segundo nivel corresponde a la difusión vía canales abiertos, no obstante en este punto la Universidad aun no tiene una supremacía para imponer sus conceptos, enfoques y propuestas productivas, porque por lo general las producciones están expuestas al criterio del medio de comunicación estatal o privado. Quizá podríamos hacer una excepción con el programa Prisma universitario y con el trabajo en general del CUPRA que en un 100% realiza sus programas, sin embargo este es un caso único dentro de todo el proceso de la televisión universitaria, y por lo mismo no es un ejemplo que justifique la carencia técnica y de recursos humanos profesionales que abundan en la televisión en la UNAM.

En el punto 3.2 se hablaba de una falta de proyecto político de comunicación universitaria que de coherencia, organice y canalice el

trabajo de los distintos centros de producción de la televisión universitaria, esto es, atender en su medida las necesidades de apoyo a la docencia y a la investigación y apoyar un trabajo televisivo hacia los canales abiertos, pero con un sello audiovisual que la distinga (al menos narrativamente) de los otros medios y por lo mismo se caracterice en sus formas de tratar los temas seleccionados.

De la misma manera, no podemos hablar de una auténtica televisión universitaria en la UNAM hasta que no se tenga claro que lo más importante es la autonomía en las producciones y en desenvolvimiento del trabajo televisivo como apoyo a los sistemas de enseñanza y vía la difusión abierta mediante la extensión de los conocimientos académicos y la cultura. Mientras los convenios realizados con las empresas privadas y el Estado delimiten el trabajo productivo de la televisión universitaria estaremos hablando de una actividad todavía en ciernes.

HACIA UN CANAL DE TELEVISION PARA LA UNAM.

Algunos estudios realizados por el Instituto Nacional del Consumidor han demostrado que los niños pasan más tiempo frente al televisor que en las aulas, y por lo mismo, identifican más fácilmente a un héroe de la televisión o un producto comercial que a personajes de la historia de México o los símbolos patrios. Esta situación -que es un síntoma fácilmente demostrable a diversos niveles- permanece inalterable, pero aquí valdría la pena preguntarnos ¿sería necesario que la UNAM fungiera como un permisionario de una sintonía televisiva? ¿sería importante para la sociedad mexicana que la UNAM se convirtiera en un emisor más de la televisión mexicana?

Para poder contestarnos es necesario señalar "que el interés de la Universidad por la televisión se manifiesta en el mismo año que aparece la televisión en México" (*) por lo que podría resultar un tanto ingenuo suponer que no existen antecedentes históricos y políticos que sustenten esta ambición por parte de los universitarios para convertirse en un emisor mas dela comunicacion social en México.

Para el efecto destaquemos algunos puntos importantes:(*)

- En 1950 el rector Luis Garrido y el presidente Miguel Aleman convienen en dotar a la Facultad de Medicina de un sistema de circuito cerrado.
- Durante las cuatro semanas de febrero y las dos primeras semanas de marzo de 1955, la Dirección General de Información y la Unidad de Psicopedagogía elaboran el programa Información profesional, dedicado a entrevistas con profesionales en diferentes carreras universitarias. Es esta la primera transmisión universitaria en canal abierto que registran los anales de la televisión mexicana.
- Durante los años cincuenta se comienza a plantear la necesidad de que la UNAM cuente con un canal propio de televisión; por ello, el rector Luis Garrido socicita al entonces secretario de Comunicaciones, licenciado Agustín García López, la reservación de una de las frecuencias disponibles en la banda normal de VHF y le entrega una fianza que garantiza el interés de la UNAM por obtener el permiso para explotar un canal de televisión.
- A principios de 1960 en el período del rector Nabor Carrillo, la Universidad comienza una etapa de participación regular en los canales concesionados al sector privado.

(*) FERNANDEZ, Fátima. Televisa el quinto poder, México, D.F. ed. Claves lationamericanas 1985 "televisa en la Universidad Nacional Autónoma de México# 99-109 pp.

- El 13 de marzo de 1960 aparece la serie Teatro universitario que duraría casi un año.
- El 24 de abril de 1960 aparece el primer programa de la serie Cine y cultura producido por la UNAM y transmitido los domingos por canal 5.
- En el mismo año la UNAM participa en las incipientes transmisiones matutinas de canal 4 con un programa llamado Problemas de la juventud
- Bajo la recotría de Nabor Carrillo a la vez que se difundía por las emisoras de Telesistema Mexicano, se continúan las gestiones para el canal propio de la UNAM. El entonces director de radio UNAM, Pedro Rojas solicita presupuestos a las compañías RCA y Phillips, al tiempo que se intenta obtener la frecuencia del canal 13 o la del 8, que por entonces no estaban concesionados.
- Paralelamente a la difusión de la cultura y el pensamiento universitario, el doctor Chávez estimula el desarrollo de la televisión como apoyo para el proceso de enseñanza-aprendizaje en aquellas áreas en las que la naturaleza de la cátedra exigía material de este género.
- En agosto de 1964 se inaguran las instalaciones de circuito cerrado de la Facultad de Odontología.
- Durante la recotría del doctor Ignacio Chávez la Universidad da pasos firmes para la obtención del canal universitario, puesto que la Secretaría de Comunicaciones y Transportes había lanzado una convocatoria en el Diario Oficial del 7 de febrero de 1963 para los interesados en instalar un canal de televisión en el D.F; por otro lado, a principios de 1964 se le concede a la UNAM el empréstito de 5 millones de dólares mismos que serían cubiertos en diez años utilizándose cartas de crédito de Nacional Financiera.

- Durante la década de los sesenta se promulga la Ley Federal de Radio y Televisión en donde la postura del consorcio televisivo fue la de sustituir el término de servicio público por el de interés público, con la finalidad de no ver limitada la explotación comercial de la televisión:
- El rector Chávez recibió sugerencias del presidente López Mateos y del secretario de Comunicaciones, Padilla Segura, en el sentido de que la Universidad y el Politécnico podrían unirse para operar juntos el canal 11. El doctor Chávez entonces suspendió los tramites para la obtención del canal universitario.
- Durante el periodo del rector Barros Sierra, el subdirector de Radio UNAM, Raúl Cosfo Villegas, elabora un informe sobre el estado en que se encontraban los trámites para el canal de televisión de la UNAM, así como la sugerencia de reiniciarlos.
- Con el movimiento estudiantil de 1968 se interrumpen las actividades televisivas de la UNAM.
- Durante el periodo del doctor Pablo González Casanova la televisión universitaria introdujo nuevas series a la tv mexicana, tales como: Proyección universitaria, en Telesistema Mexicano; Mensaje en el canal 8; Debate en la imagen y Bienvenido a su casa por el canal 13. También se creo el sistema de Universidad Abierta que considera el uso intensivo de televisión para la enseñanza.
- En la gestión del doctor Guillermo Soberón da comienzo la fase mas prolfica y mas controvertida de la historia de la tv universitaria.
- En 1970 desde la Presidencia de la República se califica como anti-nacional, deseducativa, anticultural y consumista la labor de los concesionarios privados.
- En 1972, como respuesta a la amenaza presidencial, los empresarios

suman los recursos de los cuatro canales privados y constituyen la empresa Televisa, al tiempo que inician una fase de reestructuración de su programación con miras a corregir su total alejamiento de la cultura.

-Durante la huelga del STUNAM en 1977, la televisión privada ofrece sus servicios al Rector como esquirol; pretende burlar la huelga mediante la transmisión de clases por televisión. Con este acontecimiento se inicia de manera continua la televisión universitaria de la UNAM, cocinada en Televisa. Se dice que aquella es una medida de emergencia y por lo mismo, no se diseña un formato adecuado para los programas que entonces se transmiten. Sencillamente se trasladan clases ex cathedra (sin posibilidad de réplica) a las pantallas de televisión. La emergencia se vuelve algo permanente ya que los programas que hasta la fecha se transmiten no difieren en mucho de los producidos de manera provisional y sin ninguna planeación estructural. Lo que hace evidente la ausencia de toda pedagogía para el uso del medio, de planificación y evaluación en dicho trabajo.

-Recientemente, con la creación del sistema estatal de televisión (IMEVISION) se estableció un convenio para coproducir series de televisión tales como: Prisma universitario, Goya... Universidad y Presencia universitaria. Dicho convenio, aunque plantea puntos y enfoques distintos a los establecidos en los convenios con Televisa, no deja de ser un pacto que delimita las reales funciones productivas de la Universidad. No obstante, hay que reconocer que es un buen inicio para la futura realización de la televisión universitaria autónoma.

Hasta aquí podríamos resumir los aspectos que los universitarios han protagonizado para participar en la televisión universitaria, y es que hay que destacar que las universidades, pese a su frecuente caren-

deben
cia de recursos, impulsar su propia televisión y experimentar modelos y formatos que permitan un trabajo diferente al modelo predominante desarrollado por la televisión privada y estatal. Las universidades pueden ser el campo natural para realizar un modelo de televisión acorde a los intereses de las mayorías.

Las universidades mexicanas no sólo han estado casi al margen del desarrollo de la televisión en el país, sino que una treintena de ellas que ofrecen la Carrera de Ciencias de la Comunicación o licenciaturas similares, dejan qué desear en cuanto a la formación de profesionales con capacidad teórico-práctica para el ejercicio en los medios de comunicación.

Así pues, "hace veinte años exactamente que la Universidad estuvo lista para salir al aire a través de un canal propio; tenía los recursos económicos y humanos, la promesa gubernamental, la experiencia de catorce años de producción y los deseos de expresarse sin cortapisas empresariales o estatales."

"Estamos convencidos de que con los recursos que tenemos podemos caminar solos, podemos prescindir de las empresas privadas, tenemos lo que se requiere para producir la televisión que necesita este país. Basta plantear la programación fuera del modelo comercial al cual estamos acostumbrados. No se requiere que la Universidad esté al aire las 24 horas del día, ni que lo haga en proyección nacional ni con el eficientismo con que opera la empresa privada. Lo que al país urge es contenido, es inteligencia, es sensibilidad, es razonamiento para enfrentar sus problemas." *

* FERNÁNDEZ, Fátima. Ob. cit. p. 107.
Revisar las páginas 124, 125 y 126 de la tesis.

CONCLUSIONES

La televisión mexicana sufre una crisis de contenido en sus programaciones, debido a que impera un criterio comercial y oficialista - para elaborar mensajes que no conducen a los televidentes a ser espectadores activos y críticos de la realidad mexicana.

La televisión universitaria, por su parte, no está exenta de padecer dicha crisis, y ésto se explica si observamos que el desarrollo mencionada televisión tiene muchos vínculos con los medios de comunicación privados y estatales, relegando la autonomía en la producción de videos televisuales. Por un lado, los sistemas de circuito cerrado existentes en la Universidad (aunque sus producciones son eminentemente didácticas e informativas) no consolidan un formato de televisión, con una estructura técnica y sustentación teórica y práctica que orienten la elaboración del texto en donde se especifiquen las imágenes audiovisuales, para conformar un tipo de narración televisual con identidad propia. Por otro lado, la tv universitaria que se difunde vía canales abiertos tampoco ha consolidado un tipo de narración televisual que la distinga de las convenciones y estereotipos de las televisiones estatal y privada.

Mejorar el guionismo es el primer paso para que la UNAM comience a erigir su propio camino en materia de televisión; profesionalizar y denunciar técnicamente al quión de televisión en los procesos de enseñanza, traería como consecuencia un sustento metodológico y estético que aseguraría mínimamente un nivel aceptable en los contenidos y en la calidad de las emisiones.

Así pues, la producción televisual de la Universidad no debe descuidar la formación de los guionistas ni la de los productores para comenzar a crear los cuadros que defenderán y enaltecerán la futura tv de la UNAM.

Si el apego al método, el profesionalismo y el compromiso social son utilizados por el guionista para proponer un texto rico en contenidos y en secuencias audiovisualmente estéticas, forzosa-mente estaremos obligados a concebir a la televisión como un fenómeno comunicativo con implicaciones estéticas, estaremos hablando de una producción responsable con los movimientos sociales imperantes, también tendremos que empezar a utilizar el término: "televisión de autor", tal y como lo hicieron los intelectuales europeos en la década de los sesentas cuando propusieron el "cine de autor" al reivindicar el papel del director en las producciones cinematográficas, y quizá también tengamos que aceptar que sin el guión la televisión perdería la concisión de sus narraciones.

El guión (simple texto escrito a máquina) es la parte de la producción que está al alcance de todos los universitarios que se dedican a la televisión; por lo tanto es necesario aprehenderlo y desarrollarlo hasta sus últimas consecuencias. Hay que estar convencidos que con una generación de guionistas especializados en las proposiciones estéticas y argumentales, la producción televisiva de la UNAM podría comenzar a promover una imagen con estilo propio, además de ir erigiendo una actividad en comunicación social que lleve a los universitarios a los medios, ya sea para:

- Enriquecer nuestra radioemisora.
- Plantearse seriamente la creación de una prensa universitaria que rebase las fronteras del oficialismo y sirva no sólo a la comunidad universitaria, sino a la sociedad.
- Fortalecer el papel del cine universitario, y en el caso que nos compete,

- Reconsiderar el papel de los universitarios como emisores de una televisión auténticamente mexicana.

Para ser consecuentes con la realidad que actualmente viven los centros de producción audiovisual universitarios, proponemos lo siguiente:

1. Reforzar en los planes de estudio de la carrera de Ciencias de la Comunicación la metodología y estética del guionismo dentro de los procesos de producción audiovisual.
2. Crear un centro de especialistas en realización televisiva, aprovechando la infraestructura de los nuevos estudios de la FCPyS. Surgiría así una maestría a partir de la cual los estudiantes de comunicación se convertirían en los protagonistas y en la principal y nueva generación de productores.
3. Crear un sistema de servicio social para que los estudiantes de comunicación se ejerciten y experimenten con la televisión universitaria en todos los centros de producción.
4. Que el CUPRA o la DGTU planee el intercambio de programaciones, producciones, contenidos, servicios sociales y experiencias entre todos los centros de producción.
5. Ubicar los sistemas de circuito cerrado, no sólo como resultado del apoyo audiovisual a la academia y a la investigación sino como resultado de un proyecto político de Comunicación Universitaria.

6. Abrir los campos de difusión de los videos hacia otros medios de comunicación, ya sea hacia el Sistema de Televisión Estatal (IMEVISION) y/o los medios -pertenecientes a las universidades de provincia y del extranjero. Romper la exclusividad con TELEVISA daría pie para que distintos sectores de opinión de la universidad que no tienen cabida en el consorcio televisivo tengan la posibilidad de expresarse en otros medios.

7. Comenzar desde ahora a elaborar una convocatoria (en producción de guiones) para el IV Festival de ALATU a realizarse en la UNAM en 1987. Es importante impulsar el trabajo televisivo en la mayoría de los centros de producción que estén capacitados para concursar con otras universidades de América Latina.

8. Buscar a largo plazo la creación del Canal abierto de Televisión para la UNAM, construido mayoritariamente por la comunidad universitaria.

Cd. universitaria, agosto de 1985.

NOTAS:

- (1) KAPLUN, Mario. Producción de programas de radio. Ecuador. Ed. CIESPAL, 1977. p. 291.
- (2) GARCIA CAMARGO, La radio por dentro y por fuera. Ecuador Ed. CIESPAL, 1979 p. 248
- (3) KATZ, S Chaim. et al. Diccionario básico de comunicación México, ed. Nueva Imagen 1980 p. 204.
- (4) IBID. p. 205
- (5) TODOROV, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México Ed. Siglo XXI 1981. 7a edición p. 344
- (6) ALONSO, Martín. Ciencia del lenguaje y arte del estilo México, ed. Aguilar 1967 p. 351.
- (7) KATZ, Ob. cit. p. 204.
- (8) IBID. p. 204.
- (9) IBID. p. 321.
- (10) BARTHES, Roland. Elementos de semiología Ed. Alberto Corazon Madrid Comunicacion Serie B 1967. p.20.
- (11) KATZ, ob cit. p. 316
- (12) BARTHES, ob cit. p. 20
- (13) KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto, México, ed. Grijalbo 7a edición 1981. p.55.
- (14) IBID. p. 56.
- (15) IBID. p. 56.
- (16) ANDREW, J. Dudley. Las principales teorías cinematográficas Barcelona, Ed. Gustavo Gili 2a Edición 1981, en "Christian Metz y la semiología del cine" p. 221.
- (17) IBID. p. 228
- (18) IBID. p. 215
- (19) SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Textos de estética y teoría del arte Lecturas universitarias # 14 Mexico, UNAM 1972, en "El cine, nuevo lenguaje por Bela Balaz" p.378.
- (20) LOTMAN, M. Yuri. Estética y semiótica del cine Barcelona, ed Gustavo Gili 1979 Colección Punto y Línea p. 36.
- (21) IBID. p. 38.
- (22) IBID. p. 59.
- (23) MITRY, Jean. Estética y Psicología del cine México, Ed. Siglo XXI 1978 p. 539.

- (24) IBID. p. 543.
- (25) IBID. p. 546.
- (26) IBID. p. 547
- (27) DONDIS, D. A. La sintaxis de la imagen. Introducción a la alfabeto visual Barcelona, ed. Gustavo Gili 1980 Col. Comunicación visual 3a edición p. 205.
- (28) ANDREW. ob cit. p. 215.
- (29) MITRY, ob cit. p. 549.
- (30) LOTMAN, ob cit. p. 45.
- (31) DICCIONARIO MARXISTA DE FILOSOFIA, México, Ediciones de Cultura Popular 1974, p. 248.
- (32) GONZALEZ TREVIÑO, Jorge. Televisión teoría y práctica México Ed. Alhambra Universidad 1983 p.28-29.
- (33) Ver el libro de,ARRIAGA, Patricia. Publicidad, economía y comunicación masiva (México Estados Unidos) México, ed. CEESTEM Nueva Imagen 1980 324 pp.
- (34) KAPLUN, ob cit. p. 291.
- (35) ENCICLOPEDIA FOCAL DE LAS TECNICAS DE CINE Y TELEVISION, Barcelona, ed.OMEGA 1967 1264 pp.
- (36) GONZALEZ TREVIÑO, ob cit. p. 26.
- (37) IBID. p.27'
- (38) IBID. p. 31.
- (39)KAPLUN ob cit. p. 77.
- (40) LOTMAN, ob cit. p.79.
- (41) GONZALEZ TREVIÑO, p. 58.
- (42) GARZA, Mercado Ario. Manual de técnicas de investigación El Colegio de México, 6a reimpresión 1978 p. 1
- (43) IBID. p. 1
- (44) SLESINGER D. et al. Enciclopedia de las ciencias sociales New York, Ed. Edwin, 15 vol. Tomo XIII p.330.
- (45) ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados, España, ed. Lumen 6a edición 1981 p. 358.
- (46) IBID. p. 359.

- (47) SEAT, Cohen. et al. La influencia del cine y la televisión México, ed. FCE 1977 Breviarios # 189 p. 118.
- (48) GUTIERREZ ALEA, Tomás. Dialéctica del espectador Federación editorial mexicana. Serie Arte, Ciencia y Sociedad /2 México 1983 p.45.
- (49) IBID. p. 45
- (50) IBID. p. 46
- (51) IBID. p. 50.
- (52) Sería interesante para el lector acercarse al texto "El arte en la época de su reproducción mecánica" de Walter Benjamin. que viene en CURRAN, James, et al. Sociedad y Comunicación de masas México, ed. FCE 1981 433 - 460 pp.
- (53) También se sugiere se acerque al texto: Elementos para una teoría de los medios de comunicación. Barcelona, ed. Anagrama 1981 73 pp.
- (54) BENJAMIN, ob cit, p. 455.
- (55) IBID. p. 433.
- (56) BONET, Eugeni, et al, En torno al video México Ed. Gustavo Gill 2a edición 1984. p.104.
- (57) LOTMAN, ob cit. P. 93.
- (58) IBID. p. 97-98.
- (59) COPI, Irving, Introducción a la lógica Buenos Aires, ed. Eudeba 1974 p.21
- (60) IBID. p.22.
- (61) RAMIREZ Pardo, Jorge. Foro Universitario # 42 Mayo 1984 Revista mensual del STUNAM. "QUE TELEVISION UNIVERSITARIA QUEREMOS" p. 65 - 66.
- (62) ZEA, Leopoldo, Sentido de la difusión cultural latinoamericana México, UNAM 1981 p.86
- (63) IBID. p. 86
- (64) IBID. p. 81
- (65) Luis Villoro citado en la p. 105 de MORA, Juan Miguel de Los conflictos en la UNAM, México, editores asociados 1977
- (66) Declaraciones del Sr. Iov de Gobernación del día 19 de sept. de 1969, citado por SILVA HERZOG, Jesus. Una historia de la universidad de México y sus problemas. México, ed. Siglo XXI p. 166.

- (67) Ponencia del Dr. Héctor Mayagoitia Domínguez. "La utilidad de la Televisión en el proceso de enseñanza aprendizaje" publicada en LA UNIVERSIDAD EN EL MUNDO #2 Segunda muestra de televisión universitaria. México UNAM 1983 p. 21.
- (68) GIACOMO ANTONIO, Marcello, La enseñanza audiovisual México, ed. Gustavo Gili Colección punto y línea 1983 p.138.
- (69) LAZOTTI, Fontana Lucía, Comunicación visual y escuela. México Ed. Gustavo Gili colección punto y línea 1983 p. 24.
- (70) ZEA, Ob cit. p. 102-103.
- (71) Ponencia del Dr. Luis Estrada, director del Centro Universitario de comunicación de la Ciencia UNAM "La ciencia y el desarrollo de la sociedad" publicada en LA UNIVERSIDAD EN EL MUNDO # 2 Segunda Muestra de Televisión Universitaria, México UNAM 1983 p.89
- (72) KATZ, ob. cit. p. 269.
- (73) Roland Barthes citado por ECO, Umberto en La estructura ausente Introducción a la semiótica. España, ed. Lumen 1979 p.234.
- (74) KATZ, ob cit, p. 269.
- (75) IBID. p. 269.
- (76) Definición del maestro Martín Vivaldi citado por MARTINEZ ALBERTOS José Luis, Redacción periodística, los estilos y los géneros en la prensa escrita. Barcelona Ed. A.T.E. 1974 p.101.
- (77) IBID. p. 102.
- (78) Luis Suárez citado por CABRERA, Rolando Luis. Anatomía del reportaje. Santiago de Cuba Editorial Oriente 1982 p.8
- (79) AVENDAÑO, Rojas Mario, El reportaje moderno Antología FCPy S Serie lecturas # 4 México, UNAM 1976 p.14.
- (80) KAPLUN, ob cit. p.77.
- (81) IBID. p. 358
- (82) IBID. p. 359.
- (83) Estas ideas fueron tomadas del texto de Kaplun.
- (84) La Jornada viernes 1 de marzo de 1985 p. 9
- (86) RUIZ DE SARABIA, Martha Susana, Punto "Rechazo a la televisión universitaria 'colonizada'". reportaje escrito por ROJAS, Rosa 14 de mayo de 1984 p. 15.
- (85) Síntesis extraída del texto de KAPLUN, ob cit, p. 75

(87) Cítese las ponencias:

Orígenes, desarrollo y necesidades actuales de la televisión universitaria de la profesora Fátima Fernández que entonces fungía como directora del Centro de Estudios de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y sociales (FCPyS). Esta ponencia sirvió de base para que la investigadora redactara el artículo; "Televisa en la Universidad Nacional Autónoma de México publicado en MEJIA BARQUERA, Fernando, et al, **en** Televisa el quinto poder, México Ed. Claves Lationamericanas 1985 99-110 pp

¿Qué televisión universitaria queremos? de Jorge Ramírez Pardo. Dicha ponencia también suscitó una publicación ya citada.

Los universitarios a los medios, de Carlos Lozano Ascencio, publicada en PUNTO del 14 de mayo de 1984 en la p. 15 y en la Revista La palabra publicación estudiantil de la FCPyS. Formación de recursos humanos de Magdalena Acosta, hasta ahora Coordinadora de los Talleres Audiovisuales de la FCPyS. Estrategia para la formación de recursos humanos en producción de televisión de Martha Susana Ruiz de Sarabia que entonces fungía como directora del Centro De Investigaciones y Servicios Educativos (CISE), entre otras.

(88) ACOSTA, Magdalena Formación de recursos humanos, ponencia 1-6.

BIBLIOGRAFIA

1. ACOSTA, Magdalena
Historia de la tv en la UNAM
Mimeografo. 10 pp.
2. ALONSO, Martin.
Ciencia del lenguaje y arte del estilo
México, ed. Aguilar, 1967
597 pp.
3. ARRIAGA, Patricia
Publicidad, economía y comunicación masiva (México y Estados Unidos)
México, ed. CIESIEM-Nueva imagen, 1980
324 pp.
4. AVENDANO ROJAS, Mario.
El reportaje moderno. Antología
México, UNAM, 1976
FCPyS Serie Lecturas # 4
228 pp.
5. BAGGALEY, J.P. et al.
Análisis del mensaje televisivo
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1982
217 pp.
6. BALAZS, Bela
El film. Evolución y esencia de un arte nuevo
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1978
270 pp.
7. BARIHES, Roland
Elementos de semiología
Madrid, ed. Alberto Corazón, 1967
Comunicación serie B
102 pp.
8. BENVENISTE, Emile
Problemas de lingüística general I
México, ed. Siglo XXI 1982
10 a edición
206 pp.
9. BONET, Eugeni, et al.
En torno al video
México, Ed. Gustavo Gili, 1984.
2a edición
299 pp.
10. CABRERA, Luis Rolando
Anatomía del reportaje
Santiago de Cuba, ed. Oriente, 1982.
114 pp.

11. CAMARGO GARCIA, Jimmy
La radio por dentro y por fuera
Quito, ed. CIESPAL, 1979
397 pp.
12. COHEN SEAI, G. et al.
La influencia del cine y la television
Mexico, ed. FCE, 1977
Breviarios # 189
169 pp.
13. CULOMBO, Furio.
Television: la realidad como espectáculo
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1976
Colección PUNTO y LINEA
2a edición
107 pp.
14. COPI, Irving
Introducción a la lógica
Buenos Aires, ed. Eudeba, 1967
654 pp.
15. Diccionario Marxista de Filosofía
México, ed. Cultura Popular, 1974
320 pp.
16. DONDIS, D. A.
La sintaxis de la imagen. introducción al alfabeto visual
Col. Comunicación visual
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1980
3a edición
210 pp.
17. DUCK, S.W. et al.
Análisis del mensaje televisivo
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1979
2a edición
217 pp.
18. DUDLEY, Andrew
Las principales teorías cinematográficas
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1981
2a edición
Colección punto y línea
274 pp.
19. ECO, Umberto.
Apocalípticos e integrados
España, ed. Lumen, 1981
6a edición
403 pp.
20. ECO, Umberto.
La estructura ausente
Barcelona, ed. Lumen, 1972
510 pp.

21. Gaceta UNAM
"Proyecto 60" Creación del programa universitario de televisión"
21 de mayo de 1984.
Suplemento: Tiempo de cambio
p. 13
22. GARZA MERCADO, Ario.
Manual de técnicas de investigación
México, ed. Colegio de México, 1978
6a edición
18/ pp.
23. GIACOMUANONIO, Marcello
La enseñanza audiovisual. Metodología didáctica.
México, ed. Gustavo Gili, 1983
2a edición
213 pp.
24. GONZÁLEZ TREVIÑO, Jorge.
Televisión. Teoría y práctica
México, ed. Alhambra, 1983
16/ pp.
25. GUTIÉRREZ ALEA, Tomás.
Dialéctica del espectador
Mexico, Federación editorial mexicana, 1983
111 pp.
26. KAPLUN, Mario.
Producción de programas de radio.
Quito, ed. CIESPAL, 1978
Colección Intiyan
460 pp.
27. KATZ, S. Chaim, et al.
Diccionario básico de comunicación
México, ed. Nueva imagen 1980
513 pp.
28. KOSIK, Karel
Dialéctica de lo concreto.
México, ed. Grijalbo, 1981
7a edición
269 pp.
29. La universidad en el Mundo # 2
Segunda Muestra de Televisión Univiersitaria
México, UNAM, 1983
137 pp.
30. LAZUTTI FONTANA, Lucia
Comunicación visual y escuela. Aspectos psicopedagogicos del lenguaje visual.
México, ed. Gustavo Gili, 1983. Col. Punto y línea
170 pp.

31. LEBEDINSKY, M.
Notas sobre metodología
México, ed. Quinto sol, s/f
133 pp.
32. LUTMAN, Yuri
Estética y Semiótica del cine
Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1979
Colección punto y línea
153 pp.
33. LOZANO ASCENCIO, Carlos
Los universitarios a los medios
Mimeógrafo, 8 pp.
34. MANDEK, Jerry
Cuatro Buenas razones para eliminar la televisión
Barcelona, ed. Gedisa, 1981
367 pp.
35. MARTINEZ ALBERTUS, José Luis.
Redacción periodística. Los estilos y los géneros de la prensa escrita
Barcelona, ed. Labor, 1972
172 pp.
36. MEJIA BARQUERA, Fernando, et al.
Televisa el quinto poder
México, ed. Claves Latinoamericanas, 1985
237 pp.
37. MENDIETA Y NUÑEZ, Lucio
Ensayo sociológico de la Universidad
México, UNAM, 1980
161 pp.
38. MITRY, Jean
Estética y Psicología del cine
México, ed. Siglo XXI 1978
568 pp.
39. MOLINA PINEIRO, Luis
La divulgación universitaria por televisión
Mimeógrafo, 18 pp.
40. MUNCADA, Darfa
Radio Universidad: Testimonios
Tesis de Comunicación FCPYS UNAM 1983
41. MORA, Juan Miguel de
Los conflictos en la UNAM
México, Editores Asociados, 1977
106 pp.
42. RAMIREZ PARDO, Jorge
"¿Qué televisión universitaria queremos?" en Foro Universitario # 42
Revista del STUNAM, mayo de 1984
57-66 pp.

43. ROJAS, Rosa
"Rechazo a la televisión universitaria 'colonizada'"
en Punto año II # 80
14 de mayo de 1984
p. 15
44. SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo
Antología. Textos de estética y teoría del arte
México, UNAM, 1972
Lecturas Universitarias, # 14
492 pp.
45. SILVA HERZOG, Jesús
Una historia de la Universidad de México y sus problemas
México, ed. Siglo XXI, 1974
213 pp'
46. TOUSSAINT, Florence
"Profesores y funcionarios de la UNAM demandan que la institución
tenga canal propio" en Proceso # 389
16 de mayo de 1984
p. 54-55.
47. IODOROV, Tzvetan, et al
Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje
México, ed. Siglo XXI, 1981
7a edición
421 pp.
48. WAGNER, Fernando
La televisión. Técnica y expresión dramática.
Barcelona, ed. Labor, 1972.
1/2 pp.
49. ZúA, Leopoldo
Sentido de la difusión cultural latinoamericana
Mexico, UNAM, 1981
Centro de estudios sobre la Universidad (CESU)
122 pp.