44
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

PROYECTO PARA LA REALIZACION DE REPORTAJES VIDEOGRAFICOS EN LA UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA. PROGRAMA. LA MODA DEL TABLE DANCE ¿ESPECTACULO EROTICO O SEXO FRIO?

T E S I N A

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

BLANCA LIZBETH ESPINOSA COVARRUBIAS

ASESOR: SOLEDAD ROBINA BUSTOS

MEXICO, D. F. 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la 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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

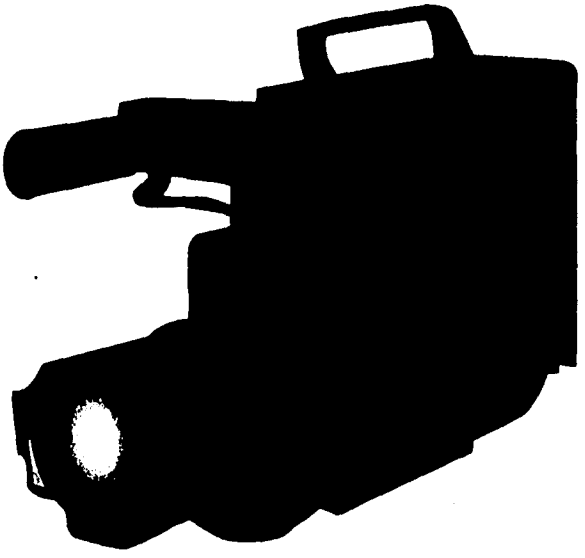
CON AMOR A:

PABLO Y SOCO

LETY, SERGEI Y MAURICIO

ISAAC STRAUSS

AGRADECIMIENTOS:
Javier Alcántara, Jackeline Hernández, Adrián Figueroa.
Soledad Robina Bustos
Javier Martinez Cervantes, Roberto García Bonilla, Sergio González Rodríguez, Héctor de la Barrera, Eliecer Martínez, Lilia Ramos, Josefina Sánchez, Dalia Almanza, Dulce Nájera.



Crear también es orgásmico.

GALA

La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es letra de lo que me hace mal. Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar (...) la imagen es aquello de lo que estoy excluido...La imagen carece de enigma. La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra, ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla.

ROLAND BARTHES

Ahora no me preocupa mi estilo. Lo qua importa es la mejor forma de representar el mundo a través de un encuadre. Ahí está mi libertad.

WIM WENDERS

Hoy no hay nada menos seguro que el sexo, tras la liberación del discurso. Hoy no hay nada menos seguro que el deseo, tras la proliferación de sus figuras.

JEAN BAUDRILLARD

El espectro del deseo obsesiona a la realidad difunta del sexo. El sexo está en todos lados salvo en la sexualidad.

ROLAND BARTHES

PROYECTO PARA LA REALIZACIÓN DE REPORTAJES VIDEOGRÁFICOS EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA.
SERIE: "IEXHIIVISIONES SEXUALES EN LOS NOVENTAS"
PROGRAMA ESPECIFICO: "LA MODA DEL *TABLE DANCE* ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRÍO?"

ÍNDICE 1

INTRODUCCIÓN: 8

MAS ALLÁ DE LA TINTA: IMAGEN Y SONIDO.

MAS ALLÁ DEL VIDEO: EL SEXO COMO TEMA Y EL REPORTAJE COMO

MÉTODO.

CAPITULO I.

1. EL REPORTAJE UNA MANERA DE APREIHE)NDER EL MUNDO.

1.1. EL REPORTAJE. 15

1.1.1. EL REPORTAJE Y SUS DEFINICIONES. 15

1.2. ETAPAS DE CREACIÓN. 19

1.2.1. LA IDEA. 20

1.2.2. EL PROPÓSITO. 20

1.2.3. EL ENFOQUE. 21

1.2.4. LA INVESTIGACIÓN. 22

1.2.4.1. LA OBSERVACIÓN DIRECTA. 22

1.2.4.2. LOS DOCUMENTOS. 22

1.2.4.3. PROTAGONISTAS Y OBSERVADORES: LA ENTREVISTA, LA ENCUESTA

Y SESIONES DE GRUPO. 24

1.2.5. LA SELECCIÓN. 26

1.2.6. EL RAZONAMIENTO. 27

1.2.7. LA CONFECCIÓN. 27

1.3. LA PRESENTACIÓN AUDIOVISUAL. 28

CAPITULO II.

2. LENGUAJE AUDIOVISUAL. 30

2.1. LA IMAGEN. 30

2.1.1. NIVEL DENOTATIVO. 31

2.1.2. NIVEL CONNOTATIVO. 31

2.2. EL ENCUADRE. 31

2.2.1. LA ESCALA DE ENCUADRES. 32

2.2.2. LOS ÁNGULOS. 33

2.2.3. EL MOVIMIENTO. 35

2.2.3.1. MOVIMIENTO DENTRO DEL ENCUADRE. 35

2.2.3.2. MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA. 35

2.2.3.3. MOVIMIENTOS DE LENTE. 36

2.2.3.4. MOVIMIENTOS MIXTOS. 36

2.2.4. PUNTOS DE VISTA EN EL ENCUADRE. 37

2.2.4.1. CÁMARA OBJETIVA. 38

2.2.4.2. CÁMARA SUBJETIVA. 38

2.2.5. LA COMPOSICIÓN. 38

2.2.5.1. LÍNEAS. 39

2.2.5.2. FORMAS. 40

2.2.5.3. VOLÚMENES. 40

2.2.5.4. MOVIMIENTOS. 41

2.2.5.5. COLOR. 42

2.2.5.6. BALANCE. 42

2.2.5.7. FINALIDAD DE LA COMPOSICIÓN. 43

2.3. LAS UNIDADES DEL VIDEO. 44

2.3.1. EL CUADRO. 44

2.3.2. LA TOMA. 44

2.3.3. LA ESCENA. 45

2.3.4. LA SECUENCIA. 45

2.4. ESPACIO Y TIEMPO. 45

2.4.1. EL ESPACIO. 46

2.4.2. EL TIEMPO. 46

2.5. LOS "SIGNOS DE PUNTUACIÓN" EN EL VIDEO. 48

2.5.1. TRANSICIONES ICONOGRÁFICAS. 48

2.5.2. TRANSICIONES SONORAS. 49

2.6. EL SENTIDO DEL MONTAJE. 50

2.6.1. LA CONTINUIDAD. 50

2.6.2. EL SENTIDO DIRECCIONAL. 51

2.6.2.1. EJE DE ACCIÓN Y EJE ÓPTICO. 51

2.6.2.2. DIRECCIÓN DE MIRADAS. 52

2.6.2.3. CAMPO CONTRA CAMPO. 52

2.6.3. TIPOS DE MONTAJE. 53

2.7. LA ILUMINACIÓN. 54

2.7.1. LUZ NATURAL. 54

2.7.2. LUZ ARTIFICIAL. 55

2.8. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL COMO MEDIO DE EXPRESIÓN. 56

CAPITULO III.

3. DISEÑO DEL REPORTAJE VIDEOGRÁFICO EN TORNO AL MERCADO SEXUAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN LOS AÑOS NOVENTAS.

3.1. PREPRODUCCIÓN: FASE DE INVESTIGACIÓN Y REALIZACIÓN DEL GUIÓN. 58

3.1.1. DEFINICIÓN DEL TEMA. 58

3.1.2. INVESTIGACIÓN GENERAL. 59

3.1.3. INVESTIGACIÓN: *ESBOZO HISTÓRICO SOBRE LA SEXUALIDAD.* 59

3.1.3.1. SEXO: LA PALABRA MITIFICADA. 59

3.1.3.2. AMOR Y DESEO. 62

3.1.3.3. LA DEVELACIÓN CONCEPTUAL 66

3.1.3.4. UNA MIRADA HISTÓRICA. 68

3.1.3.5. PASIONES Y PROHIBICIONES EN LA CIUDAD DE MÉXICO 76

3.1.3.6. DESVESTIR LA SEXUALIDAD 81

3.1.4. INVESTIGACIÓN ESPECIFICA. 84

3.1.5. INVESTIGACIÓN: *(EXH)VISIONES SEXUALES EN LOS NOVENTAS. LA MODA DEL TABLE DANCE ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRÍO?* 85

3.1.5.1. VIDA NOCTURNA AL DESNUDO. DE NORTEAMÉRICA A MÉXICO. 85

3.1.5.2. SEXO, SUDOR Y BAILE. LAS PROTAGONISTAS. 91

3.1.5.3. (EX)CITACIÓN EN LA CONDESA. UN BAR DE *TABLE DANCE*. 101

3.1.5.4. ¿PRÁCTICA ERÓTICA O SEXO FRÍO? 106

3.1.5.5. LOS GIROS NEGROS. APERTURA VS. CLAUSURA. 111

3.1.6. EL GUIÓN. 116

3.1.6.1. EL GUIONISTA. 116

3.1.6.2. PENSAR EN IMÁGENES. 117

3.1.6.3. PERFIL DE AUDIENCIA. 118

3.1.6.4. ESCALETA. 118

3.1.6.5. PREGUIÓN. 119

3.1.6.6. GUIÓN TEXTUAL Y GUIÓN TÉCNICO. 119

3.1.6.7. FORMATO DE GUIÓN. 121

CAPITULO IV.

4. PROCESO PARA LA REALIZACIÓN VIDEOGRÁFICA. PROGRAMA ESPECIFICO: "LA MODA DEL *TABLE DANCE* ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRÍO?"

4.1. PREPRODUCCIÓN: FASE DE PLANEACIÓN. 124

4.1.1. APROBACIÓN DEL GUIÓN. 124

4.1.2. EVALUACIÓN DE LAS NECESIDADES QUE PLANTEA EL PROYECTO Y REALIZACION DEL PRESUPUESTO. 124

4.1.3. PLANEACIÓN. 125

4.1.3.1. PROGRAMACIÓN GENERAL. 125

4.1.3.2. PLAN DE TRABAJO DIARIO. 125

4.1.3.2.1. *BREAK DOWN.* 125

4.1.3.2.2. ORDEN DE GRABACIÓN. 125

4.2. PRODUCCIÓN. 126

4.2.1. EL EQUIPO TÉCNICO. 126

4.2.1.1. CÁMARA. 126

4.2.1.2. VIDEOGRABADORA. 127

4.2.1.3. TRIPIE. 128

4.2.1.4. MONITOR. 128

4.2.1.5. PERIFÉRICOS. 128

4.2.1.6. EQUIPO DE AUDIO. 129

4.2.1.7. EQUIPO DE ILUMINACIÓN. 129

4.2.2. MATERIALES. 130

4.2.3. VESTUARID Y UTILERÍA. 130

4.2.4. VARIOS. 131

4.2.5. PERSONAL DE PRODUCCIÓN. 131

4.2.5.1. PRODUCTOR. 131

4.2.5.2. ASISTENTE DE PRODUCCIÓN. 132

4.2.5.3. DIRECTOR. 133

4.2.5.4. ASISTENTE DE DIRECCIÓN. 133

4.2.5.5. CAMARÓGRAFO. 134

4.2.5.6. ASISTENTE DE CÁMARA. 134

4.2.5.7. FOTÓGRAFO. 134

4.2.6. LEVANTAMIENTO DE IMAGEN. 135

4.2.6.1. EL ORDEN DE LA GRABACIÓN. 135

4.2.6.2. LA REALIZACIÓN DE SECUENCIAS. 135

4.2.6.3. CLASIFICACIÓN PREVIA DEL MATERIAL GRABADO. 136

4.2.7. VIÁTICOS. 137

4.2.8. OTROS GASTOS DE PRODUCCIÓN. 137

4.3. POSTPRODUCCIÓN. 137

4.3.1. MONTAJE Y EDICIÓN. 137

4.3.2. EL MONTAJE DE LA PISTA SONORA. 138

4.3.2.1. LOCUCIÓN. 138

4.3.2.2. LA MUSICALIZACIÓN. 138

4.3.2.3. EFECTOS SONOROS. 138

4.3.2.4. MONTAJE DE LA PISTA SONORA SOBRE EL *CASSETTE* DE EDICION. 141

4.3.2.5. TÉCNICO ESPECIALIZADO EN AUDIO. 141

4.3.3. MONTAJE VISUAL. 141

4.3.3.1. EL EDITOR. 142

4.3.3.2. CALIFICACIÓN Y SELECCIÓN DE IMÁGENES. 142

4.3.3.3. EL PROCESO DE LA EDICIÓN. 143

4.3.3.3.1. SISTEMA DE ENSAMBLAJE. 143

4.3.3.3.2. SISTEMA DE INSERTO. 143

4.3.3.3.3. EL CORRECTOR DE BASE DE TIEMPOS: TBC. 144

4.3.3.3.4. EL MEZCLADOR DE IMAGEN O *MIXER*. 144

4.3.3.3.5. GENERADOR DE EFECTOS DIGITALES. 145

4.3.3.3.6. GENERADOR DE CARACTERES. 145

4.3.3.3.7. PALETA ELECTRÓNICA. 145

4.3.3.3.8. TERCERA DIMENSIÓN. 146

4.3.3.3.9. EL PROGRAMA VIDEO *TOASTER* VERSIÓN 3.0 146

4.3.3.4. REVISIÓN FINAL. 146

4.3.3.4.1. CORRECCIONES DEL *MASTER*. 146

4.3.3.4.2. TRANSFERENCIA A OTROS FORMATOS DE VIDEO. 147

IMÁGENES URBANAS (CONCLUSIÓN) 148

BIBLIOGRAFÍA. 154

HEMEROGRAFÍA (REVISTAS) 157

HEMEROGRAFÍA (PERIÓDICOS) 161

ANEXOS 170

INTRODUCCION

MAS ALLÁ DE LA TINTA: IMAGEN Y SONIDO.

En los años noventas la cultura visual se impone. La televisión se convierte cada día en el medio con mayor audiencia. En el año 2000 México contará con más de 400 canales nacionales e internacionales; la tecnología estará avanzada al grado, que -entre otros beneficios- ofrecerá traducción inmediata de cualquier programa sin importar cual sea su idioma original.

Asimismo la gran competencia entre las empresas de televisión más fuertes del mundo crecerá; se aprovecharán a su máxima utilidad los satélites y otros medios cibernéticos, permitiéndoles la cobertura total del planeta.

En Estados Unidos, por ejemplo, ya se hacen pruebas con varios sistemas. Uno se denomina televisión planchada, la cual presenta las figuras con realce; la imagen no será directa, sino por medio de algún aditamento que le permita al espectador disfrutar su programa favorito con el mayor realismo posible (alta definición, imagen virtual, imagen digital, tridimensión oleográfica).

El sistema de alta definición avanza, México desarrolla conjuntamente con compañías japonesas esta tecnología, al igual que Europa y Estados Unidos. El sistema japonés utiliza para este proyecto 1,125 líneas de definición con 60 Hz, se le denomina "Muse"; el europeo llamado HDMAC, utiliza 1,250 líneas con 50 Hz y Estados Unidos propone la Televisión Avanzada (ACTV), de 1,050 líneas con 59.4 Hz.

La televisión más moderna es la *televisión inteligente;* está asociada a la quinta generación de computadoras: reconocimiento y respuesta al lenguaje natural y la voz humana.

Estos son algunos ejemplos del interés que persiste en las empresas televisivas por lograr la vanguardia tecnológica y todo gracias al éxito de este medio electrónico. Simultáneo al desarrollo de las televisoras, el video independiente alcanza un gran auge; aunque producido con menor tecnología se ha convertido en el medio favorito para la exposición de mensajes.

Con fines didácticos o informativos, el video acapara la atención de los universitarios. En la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAMI) se desarrolla un sistema televisivo en el Departamento de Electrónica. Los sistemas de circuito cerrado, la intercomunicación entre universidades para teleconferencias y exposición de trabajos, así como la presentación de videos universitarios en foros independientes y aún en canales comerciales, representan una forma viable de retroalimentación informativa.

El proyecto piloto de una televisora universitaria de la UAMI, ha integrado al Departamento de Electrónica, al Área de Audiovisuales y a la División de Ciencias Sociales. La primer serie de programas por realizar son reportajes en torno al negocio sexual de los años noventas, el Departamento de Audiovisuales propone un acercamiento al lenguaje y la técnica del video para conocimiento de todos los investigadores y alumnos que deseen participar en esta propuesta de realización videográfica.

El reportaje es una manera de acercarse al mundo, una forma de conocerlo y exponerlo; un género atractivo que puede ser entendido por todo público, por eso más allá de la tinta, la imagen y el sonido serán los protagonistas de este proyecto. Como una guía los siguientes capítulos proporcionarán las bases a los nuevos realizadores de videos.

MAS ALLÁ DEL VIDEO: EL SEXO COMO TEMA Y EL REPORTAJE COMO MÉTODO DE EXPRESIÓN.

Más que ser personas de "ojos grandes" para ver la ciudad, el asunto radica en saber dónde fijar la mirada. Como si viéramos a través de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) con un voyeurismo que descubre pequeñas historias, espejo de submundos, o en una modalidad más electrónica y menos sutil, diríamos que hasta agresiva como en el filme *Sliver* (Phillip Noyce, 1993) -donde el fisgonear mediante cámaras de video se convierte en una "invasión a la intimidad"-. Ahí Zeke (personaje interpretado por William Baldwin) expone que la vida real es mejor que cualquier libro o película: "es la vida real; es trágica, es graciosa, es triste, es imprevisible ... mira tú misma", nos dice.

¿Dónde se rompe la línea entre el actor y el espectador; entre el que observa y el observado; entre el periodista y el fenómeno? Siempre hay espacios y momentos de coincidencia donde desaparecen las fronteras y se desvanecen los límites.

Asomarse a la ciudad de México en la actualidad no basta, hay que caminar por sus calles, gritar en sus mítines, bailar su música, pero sobre todo, hay que oler su sexo donde la geometría urbana cambia el lugar de lo íntimo.

La idea temática del proyecto de una serie de videos en torno al sexo de los noventas en la Ciudad de México se desborda al observar, precisamente, los personajes citadinos, los hechos y los escenarios, ya sea vistos como colectividad o como individualidad que explican a la vez seres irrepetibles dentro de una ciudad única.

De toda la gama de posibilidades elegimos la oferta sexual, como un fenómeno de búsqueda de los mexicanos, tal vez porque -como señala el periodista Andrés de Luna- "el sexo en Occidente está fuera del sexo", se busca en las fantasías. El deseo llega a convertirse en un producto de la parafernalia mercantilista.

A partir de 1990 el comercio que gira alrededor del sexo se ha incrementado: informática sexual, boutiques del amor, líneas calientes, mayor apertura de anuncios clasificados, proliferación de publicaciones y videos de contenido erótico. Sin dejar de lado la prostitución en todas sus formas. Mujeres situadas en calles y hoteles de paso; también se puede solicitar a domicilio y por catálogo el servicio sexual, acudir a estéticas y centros de masaje; o visitar bares, discoteques y antros (como se los ha denominado) que presentan espectáculos afrodisiacos: camisotas mojadas, lucha en lodo o aceite, tangas, *topples*, *streap tease* y *table dance*.

El primer video de esta serie abarca algunos aspectos del *table dance*. Corporeizar una parte del negocio sexual en estos años implica nuestra presencia en los lugares de la noche. Los antros del *table dance*; en la ciudad de México el espectáculo denominado *table dance* (que en otros países como Canadá y Estados Unidos se le conoce como *lap dance*) se presenta en dos fases: primero las bailarinas salen a las pistas o pasarelas y realizan el *streap-tease*

(desnudamiento parcial o total) acompasado a ritmo de música; acto seguido, el espectador puede elegir la bailarina que más le agrade y comprar un boleto para que la chica baile desnuda o semidesnuda sobre él. En la era del SIDA esta nueva modalidad del negocio sexual ha sido considerada como sexo seguro. En este tema convergen los cambios en los usos y costumbres sexuales del mexicano, las fantasías eróticas, el negocio, lo proscrito, la noche espesa.

"Vivir el antro en cualquiera de sus formas conduce a detener el tiempo por unas horas, entrar en el hechizo de los riesgos y el calor colectivo. Mito o laberinto, el antro permite la única entrada al país de nunca jamás asequible a todos. El convencimiento placentero de flotar entre las fronteras extremosas de lo bueno y lo malo ante la elección individual. Eso que solo puede disfrutarse un instante antes de desvanecerse en el aire, con la mañana encima".[1]

Como hilo conductor el *table dance* nos lleva a abordar una pequeña esfera del sexo nocturno en la Ciudad de México. Encontrar en la cultura urbana microuniversos sociales a contraluz de luna para mostrarlos, para recrearlos en sus distintas dimensiones. Con deleite voyeurista la imagen periodística puede dar cuenta de nuestro paseo por el País de la Noche.

En este recorrido sabremos que "la intensidad de lo vivido y lo leído, de lo experimentado y lo aprendido, esa tensión entre vida y conocimiento... cuyo nombre es pasión; es un ingrediente sin el cual la obra del periodista-investigador no pasaría de ser un erudito pan sin levadura".[2]

Podemos considerar la "pasión" como un nuevo elemento que se agrega al estudio social y periodístico...nos permite introducirnos en ese misterioso laberinto irracional que es la vida.

Esta perspectiva transforma la mirada del periodista-investigador y hace de él un jugador que utiliza distintas formas para comunicarse. Una de estas formas puede ser la realización de un reportaje; es decir, ir al lugar de los hechos, después de hacer una mínima

---

[1] González Rodríguez, Sergio. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena, 1989: 90.
[2] Gilly, Adolfo. "La historia: crítica o discurso del poder" en *Historia ¿para qué?*. México: Siglo XXI, 1984, 202.

investigación, tomar notas, hacer entrevistas y después tras complementar la investigación, elaborar un video respecto a este acontecimiento.

¿Por qué el reportaje? Porque el reportaje es mucho más que un género periodístico: "es un modo de acercarse al mundo. De acercarse a él para observarlo y registrarlo. Por ello resulta hermanable con la fotografía".[3]

La fotografía en movimiento como la danza de la escritura reflejan la historia metropolitana y la renuevan cuidando que al recorrerla no se envejezca, es por eso que el reportaje da voz viva a lo actual.

Julio del Río Reynaga nos dice que el reportaje es "nota informativa, casi siempre tiene como antecedente una noticia. En ella se encuentra su génesis, su actualidad, su interés y puede iniciarse con su técnica. Es una crónica porque con frecuencia toma su forma para narrar los hechos. Es entrevista porque en ella se sirve para recoger las palabras de los testigos. A veces es editorial... cuando ante la emotividad de los sucesos se cae en la tentación de defenderlos o atacarlos".[4]

La visión periodística no debe ser solamente informativa; debe recrear la descripción de la atmósfera, el color, el olor, el comportamiento de las personas, entre otros aspectos.

Algunas características del reportaje son: el predominio de la forma narrativa, la humanización de lo relatado y la objetividad de los hechos; así como la novedad que puede estar ligada al acontecimiento inédito.[5]

El reportaje videográfico como método de expresión y el sexo como tema han desembocado en un proyecto que planea nutrirse de investigadores y estudiantes universitarios de las ciencias sociales.

Este texto es una introducción al mundo del reportaje en video para los futuros participantes de este proyecto u otro similar. El primer capítulo expone algunas definiciones del reportaje y

---

[3] Dallal, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. México: UNAM, 1989, 67.
[4] Río Reynaga, Julio del. "El reportaje: género periodístico del siglo XX" en *Revista de la Escuela Nacional de ciencias Políticas*, año x, núm. 33, Octubre- diciembre de 1964, 643.
[5] Muñiz, Sodre y M. Helena Ferrari. *Técnicas del reportaje: notas sobre la narrativa periodística*. La Habana: s. e., 1980, 12.

se centra en las etapas del proceso de realización planteadas por el escritor chileno Eduardo Ulibarri: la idea, el propósito, el enfoque, la investigación, la selección, el razonamiento, la confección y la presentación.

Como método expresivo se utiliza el reportaje y como lenguaje se utiliza el audiovisual. Es necesario que los participantes del proyecto tengan nociones del lenguaje audiovisual, su técnica y su tono creativo. El segundo capítulo aborda los principios básicos para acercarse al trabajo de la imagen y el sonido: las escalas de encuadres, los ángulos, los movimientos; la composición, el ritmo y la edición.

El tercer capítulo contiene el diseño del reportaje videográfico en torno al mercado sexual de los noventas en la Ciudad de México. Aborda la etapa de preproducción en su primera fase: investigación general y específica. Y continúa con los lineamientos para la realización del guión.

El proceso general para la realización videográfica y en especial del programa *LA MODA DEL TABLE ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRÍO?*, durante sus diversas etapas, está contenido en el cuarto capítulo. La fase de planeación, programación general y plan de trabajo dentro de la preproducción. El conocimiento de las necesidades en cuanto a equipo técnico y humano así como el proceso de levantamiento de imagen, la clasificación y calificación de los materiales grabados durante la etapa de producción y finalmente el trabajo de selección de imágenes y audio así como el montaje visual y sonoro hasta el acabado último que se realiza durante la etapa de postproducción concluyen este capítulo.

El apartado que engloba la bibliografía y la hemerografía permitirán a los nuevos realizadores aproximarse a los temas, como punto de partida se proponen estas referencias bibliográficas y hemerográficas a partir de las cuales se buscará nuevo material para enriquecer los contenidos y posiblemente puedan presentarse trabajos independientes de forma escrita.

Cada universitario va a encontrar en este texto una guía para desarrollar su propia forma de trabajo. Sólo quedan sentadas las bases, depende de la creatividad, de los recursos y de la perspectiva con la cual el reportero-investigador exprese su producto. La Universidad

Autónoma Metropolitana, como "Casa abierta al tiempo", a nuestro tiempo, permite la libertad de expresión y creación para que los participantes se integren y desarrollen a partir de esta guía la serie de programas piloto.

CAPÍTULO I

I. EL REPORTAJE, UNA MANERA DE APREH(E)NDER EL MUNDO.

1.1. EL REPORTAJE.

El reportaje engloba los diversos géneros periodísticos. Contiene a la noticia cuando produce revelaciones; a la crónica cuando un fenómeno se expone en forma de relato descriptivo; a la entrevista cuando transcribe opiniones de personalidades inmiscuidas en el hecho que se estudia. El reportaje también utiliza el análisis para evaluar e interpretar los hechos, de alguna manera al dar juicios sobre el objeto de estudio se hermana con el editorial, el artículo y la crítica.

Sin embargo, el reportaje no es una suma de géneros periodísticos, ni un collage de formas informativas. Hasta la fecha no existe una definición absoluta porque el reportaje es plural, sus límites no pueden ser trazados arbitrariamente pero sí pueden delinearse sus parámetros. Muchos autores han tratado de aproximarse hacia una definición, desde la teoría o la práctica, su objetivo ha sido encontrar una respuesta a la interrogante: ¿Qué es el reportaje?

1.1.1. EL REPORTAJE Y SUS DEFINICIONES.

Hace treinta años, Luis A. Romero [6] , escribió: "La palabra francesa *reportage*, que en su sentido lato significa *volver a llevar* o *trasladar*, en el lenguaje periodístico se emplea para designar aquellas informaciones, en forma de entrevistas, en las que el periodista transcribe casi literalmente, es decir, limitándose a darles forma literaria, las preguntas formuladas a una persona que ocupa una situación importante, y las respuestas dadas por la misma ; la tarea de aquél, en estos casos, no es la de *crear*, sino la de *trasladar* fielmente al lector las manifestaciones que se hacen."

Las anotaciones de Luis A. Romero, han sido rebasadas en la actualidad, el reportero no puede ser catalogado como un transcriptor. El reportero debe tener un papel activo dentro del reportaje.

El simple término de reportaje es motivo de confusiones. *Reportaje* proviene del francés *reportage*, es decir, del verbo *reporter* (llevar, trasladar). El galicismo *reportar* es incorrecto e

---

[6] *Vid.* Romero, Luis A. *Curso práctico de periodismo*, Hobby, Buenos Aires, 1959, 93-95.

inacep*table* en castellano cuando se utiliza como sinónimo de informar. Reportar significa proporcionar un beneficio o satisfacción a alguien. En castellano, reportar significa conseguir u obtener, pero no informar, que sí es lo que significa el verbo *reportare* en latín.

La acepción más simple de reportaje es que se trata de una información periodística presentada después de que el reportero ha realizado una investigación, ya sea porque fue testigo ocular de los hechos o porque realizó entrevistas, recogió datos y analizó documentos.

Según el periodista venezolano Eleazar Díaz Rangel, el reportaje es el género periodístico más completo porque comprende, aunque no necesariamente, a todos los demás géneros del periodismo informativo. En el reportaje hay noticia. Nace de una historia para desarrollarla, profundizarla y analizarla; puede emplear la reseña y la entrevista, y necesariamente tendrá que utilizar todas las formas del lenguaje: la narración, la descripción , el diálogo y la exposición conceptual, juntas o algunas de ellas.

Para el escritor argentino Máximo Simpson, el reportaje es "una narración informativa en la cual, la anécdota, la noticia, la crónica, la entrevista o la biografía están interrelacionadas con los factores estructurales, lo que permite explicar y conferir significación a situaciones y acontecimientos; constituye, por ello, la investigación de un tema de interés social en el que, con estructura y estilo periodístico, se proporcionan antecedentes, comparaciones y consecuencias, sobre la base de una hipótesis de trabajo y de un marco de referencia teórico previamente es*table*cido".[7]

Simpson distingue las siguientes características en el reportaje: representa una investigación; proporciona antecedentes, comparaciones y consecuencias; se refiere a una situación general de carácter social, aunque parta de un hecho particular; incluye análisis e interpretaciones; es*table*ce conclusiones.

En el Manual de periodismo, Vicente Leñero y Carlos Marín [8], afirman que el reportaje es el género periodístico más completo: "En el reportaje caben las revelaciones noticiosas, la

---

[7] Simpson, Máximo. "Reportaje, objetividad y crítica social (el presente como historia)" en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, núm. 86. México: UNAM, 1977.
[8] *Vid.* Leñero, Vicente y Carlos Marín. *Manual de periodismo*. México: Grijalbo, 1986.

vivacidad de una o más entrevistas, las notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos, propia de los textos de opinión...[el reportero] puede recurrir a la archivonomía, a la investigación hemerográfica y a la historia".

Dentro del género mismo del reportaje también se hacen diferenciaciones. William Rivers [9], separan dos tipos: el reportaje *estándar* y el *interpretativo*. El primero sólo da cuenta de un acontecimiento: "relata el aspecto más importante e interesante". El reportaje de interpretación sitúa al hecho en su perspectiva, con lo cual se convierte en un equivalente del análisis.

Gonzalo Martín Vivaldi [10], anota que el reportaje *estándar* es un relato periodístico informativo "libre en cuanto a tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo...se diferencia de la información pura y simple por la libertad expositiva de que goza el reportero". En cambio, para Martín Vivaldi, el *gran reportaje*, es el de los "altos vuelos literarios y gran interés publicístico...es un trabajo más personal y libre, donde el módulo formal se rinde, se doblega ante la personalidad del periodista-escritor".

La esencia del reportaje, para Emil Dovifat [11], se encuentra en "la representación vigorosa , emotiva, llena de colorido y vivencia personal de un suceso". Según Dovifat, el reportero debe penetrar en los detalles reales tal y como los vio, pero añadiendo una impresión personal de conjunto.

Para el escritor francés, Philippe Gaillard [12], el reportaje equivale a "la búsqueda activa e inmediata de la información", es testimonio y acta, y aún más, jerarquiza, relaciona, sintetiza, selecciona y documenta los hechos.

En la actualidad existen diversas opiniones sobre lo que es el reportaje. En las concepciones modernas se menciona que el reportaje debe contener explicación, argumentación, investigación y documentación, se le llama *reportaje profundo*. Estas concepciones tienen influencias norteamericanas. El periodista estadounidense, Neale Copple,

---

[9] *Vid.* Rivers, William L. *Periodismo: prensa, radio, televisión*. México: Pax, 1969.
[10] Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos*. México: Grijalbo, 1986.
[11] Dovifat, Emil. *Periodismo*. México: UTHEA, 1959.
[12] Gaillard, Philippe. *Técnica del periodismo*. Barcelona: Oikos-Tau, 1972, 52-56.

fue de los primeros en utilizar esta acepción. En Estados Unidos, para la nota periodística se emplea la palabra *story*; si es noticia se le denomina *news story*; si es una nota de variedad o reportaje ligero se usa *feature story*; si es necesario profundizar en temas más complejos se les denomina *background story* o *investigative story*. La palabra *reporting* se emplea en el sentido de búsqueda de la información, más en el sentido de reportear que de confeccionar el reportaje. De *background reporting* procede el término en español de *reportaje profundo*. Según Neale Copple [13], para lograr el reportaje profundo hay que agregar información a las noticias superficiales; hay que humanizar el contenido, llevar la información dentro del ambiente del lector; hay que ofrecer interpretación en el sentido de explicar y aclarar, no de opinar, y también es necesario ofrecer orientación para situar una historia en "el mundo de los lectores".

Los periodistas mexicanos han recreado el término de reportaje basados en su amplia experiencia y en lecturas de estudios sobre este género periodístico. Según Vicente Leñero y Carlos Marín, los reportajes se elaboran para ampliar, complementar y profundizar en la noticia; para explicar un problema, plantear y argumentar una tesis o narrar un suceso. El reportaje investiga, describe, informa, entretiene, documenta.

El escritor Alberto Dallal [14], de entrada simplifica el modo de realización del reportaje, anota: "hacer reportaje significa ir al lugar de los hechos después de hacer una mínima investigación, tomar notas y después, tras completar la investigación, elaborar un texto con respecto a ese acontecimiento".

Para Dallal, el reportaje impone a sus *hacedores* la obligación de acudir al lugar de los hechos. La presencia del reportero en el lugar donde se realizó el acontecimiento, transforma de inmediato el panorama y la idea que pueden obtenerse de una noticia o de un hecho: "el autor del reportaje impregna de vida su producto". Además de participante o testigo, el autor del reportaje debe convertirse, ante el hecho que examina, en investigador. No basta con ir al

---

[13] Coppte, Neale. *Un nuevo concepto del periodismo*. México: Pax, 1968.
[14] Dallal, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. México: UNAM, 1989, 61-68.

lugar de los hechos y llevar la percepción agudizada. "El acontecimiento más alejado del conocimiento o de la sensibilidad del periodista, la obra o el personaje más connotado, cualquier acción en la que intervienen seres humanos se convierte en situación compleja, rica en matices, en razones y causas, en detalles, en antecedentes, en consecuencias". Así el reportero no debe llegar al lugar de los hechos sin antes haber realizado una mínima investigación, debe recabar datos, hacerse de una información básica aún antes de emprender el camino hacia el escenario de su interés.

Es absurdo encasillar al reportaje dentro de una sola definición, porque como señalamos el reportaje es plural, sin embargo, resulta enriquecedor conocer las diferentes opiniones que se aproximan a delimitar los linderos de este género. En los noventas aún se siguen manejando estos parámetros y se ha retomado lo que en los setentas se denominó nuevo periodismo. En la actualidad, el ámbito periodístico sigue conservando muchos de los antiguos vicios, pero la tecnología ha acelerado la búsqueda de información y ha acortado las distancias.

Para nosotros el reportaje no es el resultado de la suma de los diversos géneros periodísticos, pero los contiene. En primer lugar, el reportaje debe presentar información, con diferentes grados de profundidad y extensión. El reportaje es una exposición detallada y documentada de un suceso, estructurada a partir de una metodología con precisión y claridad; se debe procurar que el reportaje sea presentado con un estilo propio, redactado con precisión de forma amena. El reportaje es más que un género periodístico, es una manera de acercarse al mundo. El autor de un reportaje debe acudir al lugar de los hechos si es posible, manejar una metodología para realizar una investigación previa y una posterior a la visita o a las entrevistas con los protagonistas de la historia. Al final debe confeccionar un texto vivo.

1.2. LAS ETAPAS DE CREACIÓN.

El escritor Eduardo Ulibarri [15], sintetiza de forma precisa el proceso de creación del reportaje. El autor cubano plantea tentativamente los pasos viables para realizar un reportaje:

[15] Ulibarri, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. México: Trillas, 1994.

el surgimiento de la idea y su delimitación; el propósito que se desea y el enfoque que se quiere manejar; una sistematización de la investigación y sus fuentes: observación directa, investigación documental y la realización de entrevistas y encuestas; la selección del material recabado; el análisis y razonamiento de los datos; la forma de confeccionar el reportaje partiendo del material obtenido y la forma de presentar finalmente la información. Nosotros hemos tomado como punto de partida la metodología general de Eduardo Ulibarri, es necesario aclarar que, el reportero-investigador debe tomar como guía ciertas pautas y con el desarrollo de sus trabajos descartará las que no le funcionen y recuperará aquellos elementos que le faciliten la realización del reportaje. Al fin los reporteros deben trazar un método personal basado en el estudio y la práctica del género periodístico más completo y complejo.

1.2.1. LA IDEA.

La idea, es algo que de pronto se inserta en nuestra mente; esta idea, es la posible base para un reportaje. Se puede ver, leer, oír, padecer, disfrutar; puede sentírsele como periodista, o como simple ciudadano sometido a una multiplicidad de estímulos y experiencias.

En esta etapa no es importante el uso sistemático de fuentes o la aplicación de depurados métodos para obtener información. Lo que cuenta para generar ideas es nuestra capacidad perceptiva y la habilidad para relacionar datos, referencias aisladas, experiencias singulares o ideas originales con otras, que nos permitan iniciar la alquimia que conducirá al reportaje.

Cuentan también nuestra inquietud intelectual, el apetito por las vivencias y el grado de relación que podamos *establecer* con otras personas capaces de constituirse en fuente de ideas.

1.2.2. EL PROPÓSITO.

Una de las formas de convertir la idea en el eficaz motor del proceso periodístico, es buscarle algún fin, considerarla en función de algo o para algo. A partir de una idea hay que decidir sí nos inclinamos por la denuncia, lo estético, lo divulgativo, lo analítico, lo informativo o lo polémico.

Será efectivo ver si la idea que nos motiva forma parte de una realidad más amplia, por qué se da y quienes son sus responsables.

Para buscar propósitos a nuestras ideas, hay que moverse más allá de lo intuitivo, comenzar a crear relaciones con otros ámbitos de nuestra experiencia o conocimiento y pensar en los recursos con que contaremos para desarrollarlos.

1.2.3. EL ENFOQUE.

Es una idea concretada gracias al propósito que hemos desarrollado a su alrededor. Para encontrar un enfoque adecuado debemos ampliar nuestra intuición hacia aquellos senderos más estimulantes, importantes y necesarios; limitarla en los que añaden confusión, no atracción o fuerza.

El enfoque es lo más parecido que tiene el periodismo a la hipótesis que formulan los científicos. A menudo aparece como enunciado, sin embargo, también puede plantearse como una interrogante.

En esta etapa tratamos de definir con la mayor precisión posible qué vamos a investigar, qué queremos ofrecer con nuestro reportaje. Ello implica buscar información indispensable que nos ayude a la tarea de enmarcar con precisión lo que hasta hace poco era una simple idea con determinados propósitos.

1.2.4. LA INVESTIGACIÓN.

La investigación es la búsqueda metodológica de información; el periodista entra en contacto sistemático con las fuentes de los datos, conceptos, ideas o descripciones que debe recopilar para fundamentar su enfoque.

Para dirigir esta actividad debe aplicar una serie de métodos de investigación, según lo que se desee obtener de cada fuente. Quizá baste con simples entrevistas y más observación para desarrollar un tema simple; pero en otros casos deberá aplicar métodos más complejos, como análisis estadístico o encuestas. La investigación es una actividad medular.

1.2.4.1. LA OBSERVACIÓN DIRECTA.

En la tarea de mediar entre la realidad y el público, una de las labores básicas del reportero es actuar como representante de sus lectores o espectadores ante los hechos que ocurren y que ellos no pueden percibir directamente. Al hacerlo, observamos por los demás: somos testigos de una colectividad, a la que luego transmitimos-previa percepción, selección y composición del mensaje- nuestra versión de lo ocurrido. No basta con ver hay que saber pasar de la observación casual a la observación sistemática, y complementarla con otros métodos que contribuyan a una percepción más completa de la realidad.

La observación directa es imprescindible en ciertos temas, sobre todo en los que requieren descripciones y narraciones; en otros, por lo menos darán un *toque* de experiencia mediante escenas, ambientes o personajes que aumenten su atractivo y fuerza de comunicación.

Al convertirnos en participantes, nos es posible obtener una visión aún más directa y una experiencia más vívida de la realidad que nos interesa documentar.

1.2.4.2. LOS DOCUMENTOS.

La investigación documental consiste en la aproximación a las fuentes bibliográficas y hemerográficas que se han desarrollado sobre el tema o acerca de aspectos que conservan relación con nuestro objeto de estudio.

Es conveniente realizar una noticia bibliográfica y hemerográfica, es decir, revisar la mayor cantidad de publicaciones que abarcan nuestro tema para tener una idea de lo que se ha escrito sobre él y además para ampliar nuestro marco de estudio.

En años pasados los investigadores asistían a las bibliotecas y hemerotecas para tener acceso físico a la información de libros y publicaciones periódicas, actualmente, con el desarrollo de la tecnología informática el proceso de búsqueda de datos es más ágil. A través de *CD ROMS* o redes de intercomunicación los usuarios pueden encontrar con mayor rapidez los datos que buscan.

La importancia de las bases de datos computarizadas no reside simplemente en el volumen que pueden almacenar. Su aporte fundamental es la posibilidad que tiene el usuario de interactuar con la información, de buscar con gran rapidez datos específicos en medio de una gran cantidad de elementos dispersos sin necesidad de revisar cada una de las publicaciones. Gracias a la introducción del sistema de búsqueda mediante términos claves, prácticamente cada palabra se convierte en clasificación, y mediante su combinación podemos hacer más específica y singular nuestra búsqueda.

En redes como *INTERNET* el usuario puede accesar textos que se realizan en diversas universidades o instituciones; también puede consultar publicaciones periódicas mexicanas y extranjeras.

Además de libros, periódicos y revistas, existen otros documentos que podrán orientar nuestro trabajo, por ejemplo, los memorandos internos de algunas instituciones, los registros de datos, memorias de discursos pronunciados por personas vinculadas a nuestro tema, las actas de denuncia, los informes de censos, los resultados de estadísticas. Estos documentos muchas veces no son de fácil acceso y es necesario realizar varios trámites para conseguirlos o en otros casos se utilizan métodos no tradicionales para obtenerlos como el entablar una relación con alguna persona de confianza de la empresa o institución para que muestre la información que necesitamos. Ante la reticencia a proporcionarnos ciertos documentos debemos informarnos de que recursos legales valernos para forzar su entrega.

Podemos consultar documentos en filmotecas y videotecas. También en fototecas, las fotografías constituyen una parte fundamental de nuestro investigación para apoyar el trabajo textual y hacer más atractiva su presentación. Otra fuente de consulta la constituyen los programas radiofónicos que aportan información reciente sobre los hechos que investigamos. Las fuentes y los canales de información son múltiples.

1.2.4.3. PROTAGONISTAS Y OBSERVADORES: LA ENTREVISTA, LA ENCUESTA Y SESIONES DE GRUPO.

Los seres humanos generan información sustancial al periodismo y, en general a las ciencias sociales. Existen diferentes fuentes personales: los protagonistas de la información (todo el que, gracias a su acción, influencia, oportunidad u otras condiciones produce noticias, afecta el desarrollo de los acontecimientos o se incorpora a ellos, es un protagonista), los voceros (los voceros sustituyen a los actores en nombre de ellos mismos), los observadores o testigos (cuando alguien no da testimonio de sus propios actos, sino de los demás, no es representante oficial de esos actos, sólo habla de lo que captó con sus sentidos, no de lo que produjo con su conducta o ideas, estamos en presencia de un testigo), y los expertos o intérpretes (los expertos no hablan sólo de lo que han visto, oído o sentido, sino de lo que saben. Son aquellos que gracias a su marco conceptual y de conocimientos, pueden explicar situaciones, explorar su sentido o especular sobre sus consecuencias).

La entrevista es una forma de acercarse a los personajes que se relacionan con nuestro tema. Con la entrevista podemos recopilar informaciones, interpretaciones y opiniones que alimenten el reportaje; así se convierte en un método; un punto de partida fundamental, con un enfoque y un propósito determinado. Se necesita un proceso de preparación temático, a veces también psicológico.

Existen pautas para realizar las entrevistas pero no hay reglas exactas. Hay tantos tipos de entrevistas como personajes a entrevistar. El periodista peruano Manuel Jesús Orbegozo lo expone así:

"Cada personaje es una entrevista totalmente diferente de las demás. No hay una entrevista, hay cientos de entrevistas. Cada persona con la que uno se entrevista presenta un panorama distinto, un universo genuino e irrepetible, con la cual, incluso, no se pueden aplicar matemáticamente las normas que se enseñan". [16]

[16] Levano, César, *et. al. La entrevista*. Lima: Mas Comunicación, 1983, 31.

La entrevista puede ser imprevisible, sin embargo, antes de realizarla es necesario cuidar dos aspectos: la definición y la preparación, es decir, saber hacia dónde vamos con la entrevista y qué deseamos obtener de ella. Previamente a la cita debemos investigar datos claves que nos permitan obtener el máximo de información, es recomendable realizar un cuestionario que nos sirva de guía. En la preparación consideramos que la entrevista es un contacto humano, un intercambio no sólo de datos o ideas, sino también de instintos, emociones, temores, simpatías, antipatías y oportunidades.

Otros métodos para obtener información a través de las relaciones humanas son las encuestas y las sesiones de grupo. Las encuestas son entrevistas convertidas en estadísticas. Las sesiones de grupo son discusiones estructuradas y guiadas. En ambos casos se trata de conversaciones que, al contrario de las entrevistas, se amoldan a estructuras generalmente rígidas y persiguen propósitos distintos de los que buscamos con el diálogo.

En las entrevistas personales pretendemos obtener de alguien en particular determinados datos, opiniones o reacciones. El nombre, la persona específica, es de suma importancia y la atribución que podemos hacer de lo que nos ha dicho, es fundamental. En las encuestas, en cambio, buscamos agregados de opinión que puedan ser cuantificables y convertidos en estadística, todo con el propósito de conocer intenciones de conducta, estados de ánimo, opiniones o reacciones de conjunto, representativas de un segmento de la población o de un universo determinado. La encuesta mide tendencias y perfiles de opinión, pero no logra penetrar en aspectos inconscientes o muy profundos del sentir humano.

Las sesiones de grupo se realizan entre diez y quince personas que son guiadas por especialistas de acuerdo con guiones pree*stabl*ecidos, pero modificables en ciertos casos, según la dinámica del grupo. Lo que se pretende es indagar más a fondo en las preferencias y reacciones de los participantes. No reclaman la representatividad de un sector y tampoco persiguen cuantificar resultados, como la encuesta. Su intención es buscar motivaciones, explorar conceptos, estimular reacciones y, de este modo, acercarse más a los elementos psicológicos que influyen en las preferencias o decisiones de las personas.

1.2.5. LA SELECCIÓN.

Después de la fase de recopilación de datos, se procede a la selección del material. En este proceso nuestro problema no es qué debemos buscar sino qué debemos dejar fuera de todo el material recopilado. Para iniciar esta etapa es conveniente replantearnos el enfoque a la luz de lo que hemos investigado. Una vez reafirmado o refinado, la pregunta es qué incluir para sustentarlo o hacerlo más interesante, atractivo o convincente.

Al seleccionar jerarquizáramos los elementos con que contamos. Aquéllos que resultan indispensables para fundamentar el enfoque deben estar en primer lugar; no importa cual sea la estructura y el estilo que demos a nuestro reportaje, deberán incluirse en él. En segundo término hay que colocar toda la información que pueda respaldar o ampliar lo que hemos definido como indispensable. Y finalmente, tener en cuenta lo accesorio, para dar colorido, vigor o belleza al trabajo.

La selección es una de las etapas en que debemos actuar más conscientemente, e incluso con distanciamiento, pues es necesario ponernos en el lugar del público y preguntarnos qué elementos hacen sólido el reportaje.

Además, esta etapa es un filtro para el proceso de recopilación e investigación, porque durante ella podemos llegar a la difícil conclusión de que la tarea previa ha sido insuficiente y que es necesario reforzarla para no naufragar en la superficialidad. Durante la misma habrá que decidir entonces si es necesario volver atrás para buscar más elementos, o si seguimos adelante.

1.2.6. EL RAZONAMIENTO.

La razón debe estar presente en todas las etapas de los trabajos periodísticos, desde el reportaje hasta la noticia más simple. Durante la realización del reportaje debemos hacer una pausa para reflexionar: la reflexión varía según la índole del trabajo; quizá sea menos intensa en un reportaje informativo que en uno interpretativo, en el cual estamos determinados a demostrar relaciones entre acontecimientos para obtener conclusiones que los hechos no muestran aisladamente.

En la etapa de razonamiento debemos indagar conscientemente las posibles relaciones de causalidad o ausencia de ellas entre los elementos de que disponemos, sobre las similitudes y diferencias entre el caso que investigamos y otros ya conocidos, o sobre su singularidad. También debemos apelar a conocimientos ya decantados, a experiencias personales, a impresiones y puntos de vista de los que difícilmente podremos eliminar del todo los prejuicios. Es importante separarnos emocionalmente de nuestros temas y sopesar sus elementos con un sentido racional y crítico.

1.2.7. LA CONFECCIÓN.

Cuando ya hemos decidido qué incluir en nuestro trabajo, es necesario ajustarlo a las características formales del reportaje, que determinarán, en gran medida, el tipo de relación que se *establezca* entre contenido y receptor.

Esto comprende, al menos, cuatro aspectos: lenguaje, estructura, estilo y tono. El primero tiene que ver con los recursos de traslación característicos de cada medio: si se trata de periódicos y revistas, la palabra escrita será nuestro principal vehículo apoyado en diversas imágenes fijas. Si trabajamos para televisión, el lenguaje de recurso serán las imágenes en movimiento, acompañadas de palabras, música u otros sonidos.

El lenguaje es entendido como las opciones disponibles en un medio para transformar la realidad en mensaje. La capacidad de decisión sobre el lenguaje es mínima y está condicionada por el medio; pero tenemos gran influencia sobre la estructura del reportaje, el criterio que emplearemos para ordenar el material y el orden y secuencia que vamos a dar a

nuestros elementos. Las fórmulas para hacerlo son variables, y las posibilidades de modificarlas son infinitas. Lo importante es que, al margen de la selección que hagamos, los principales criterios que deben prevalecer son la claridad y la comprensión.

El estilo y el tono constituyen el tipo de orquestación que daremos a la partitura-estructura definida. Aquí el toque personal es mayor, y al decidir cómo usaremos el lenguaje, cuáles de sus registros destacaremos, qué ritmo le daremos y hacia dónde hemos de inclinarnos, en alguna medida lograrnos rebasar los límites del medio.

1.3. LA PRESENTACIÓN AUDIOVISUAL.

La presentación de un trabajo es fundamental. La diagramación, los efectos especiales o la musicalización, con todo lo que esto implica, son parte del mensaje total que recibe el público.

En radio y televisión lo creativo y lo técnico siempre han estado muy relacionados. Nuestra capacidad perceptiva, el distanciamiento o alejamiento que mantengamos con la realidad que acapara nuestra atención, el conocimiento de los temas tratados y la habilidad técnica son elementos que influyen en todas las etapas de este proceso. Las etapas no conforman un todo estático, sino un conjunto dinámico en contacto con la inspiración y la realidad.

La referencia del planteamiento de Eduardo Ulibarri es una guía para el proceso de realización del reportaje porque desglosa de forma muy sencilla las etapas o los pasos esenciales que pueden seguir los investigadores y estudiantes de las ciencias sociales.

La presentación audiovisual requiere de una metodología para investigar un tema y del conocimiento del lenguaje y la técnica audiovisual. Es necesario contar con los conocimientos básicos sobre el manejo de la imagen y el sonido. Además de saber qué mensaje vamos a exponer, es necesario saber cómo lo vamos a presentar, qué movimientos de cámara son los más adecuados, qué música acompaña mejor a la imagen, cómo sintetizar el texto original de tal forma que sean las imágenes las que narren; por eso se considera necesario introducir a los

investigadores al mundo del reportaje y del video; en la práctica, cada uno puede desarrollar su forma personal de trabajo.

CAPÍTULO II

II. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL.

En una perspectiva muy amplia, el lenguaje humano es cualquier medio de comunicación existente entre los hombres. En este sentido se habla de lenguajes verbales, visuales, pictóricos. Todo el grupo de lenguajes que no emplean a la lengua como material primordial de comunicación se les llama lenguajes paraverbales.

El lenguaje audiovisual se nutre principalmente de imágenes pero se retroalimenta del sonido, música y palabras. Este lenguaje proporciona la impresión de realidad, de cercanía; nos impone la aproximación al mundo, expresa el peso de las cosas, nos rodea con la presencia de los seres, es capaz de ofrecernos un universo que es tan solo una imagen.

La cámara de video captura imágenes pero no se limita a copiar, recrea; no reproduce, produce, según expresión de Bela Balázs. Es a partir de las imágenes que el video se construye.

2.1. LA IMAGEN.

La imagen es toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o semejanza perceptiva, sí a este concepto le agregamos el atributo del movimiento podemos referirnos a la imagen videográfica.

Por su estructura la imagen tiene por sí misma significado. Por ejemplo, la imagen fotográfica en la que aparece un hombre tiene varios significados de acuerdo con el tipo de composición elegida, el lugar en que se encuentra, los objetos o seres de su alrededor, las relaciones de espacio de este hombre con el lugar (paisaje). El hombre visto a lo lejos en un páramo puede transmitir un sentimiento de soledad y desolación. El mismo hombre fotografiado en el mismo páramo, donde el personaje ocupa la mayor parte del cuadro, transmite un sentimiento distinto. En este caso caben diversas posibilidades que dependen sí es solo su rostro o el busto completo, o está de cuerpo entero; sí en cualquiera de estos tamaños deja ver al fondo un árbol seco y retorcido o simplemente una colina que marca el horizonte. Una sola imagen fotográfica es capaz de contar, de "narrar".

Existen dos niveles de lectura de la imagen: el nivel denotativo y el nivel connotativo, los cuales debe observarse para un mejor manejo del lenguaje audiovisual.

2.1.1. NIVEL DENOTATIVO.

En este nivel se formula la información a propósito del objeto: es objetiva, observable y verificable. Lo denotado se refiere a todo aquello que se encuentra en la imagen (color, objetos, composición).

Para el ejemplo de la fotografía de un hombre en el páramo, el nivel denotativo sería "un hombre en un páramo": la descripción de su ubicación, de los objetos que lo rodean, en fin, de todos los elementos que observemos y sean verificables, casi tangibles.

2.1.2. NIVEL CONNOTATIVO.

El nivel connotativo parte del denotativo, pero remite a otros códigos, ya sea culturales, económicos, políticos, psicológicos, religiosos y morales. Es el significado que le damos a la imagen.

El nivel connotativo para el ejemplo de un hombre en un páramo, nos indicaría soledad, desolación. en este nivel es posible la diversidad de opiniones, otra lectura de la imagen puede remitir "plenitud", es información subjetiva.

Los niveles denotativo y connotativo de la imagen van unidos como en la palabra el significante y el significado.

Comunicarse a través del lenguaje audiovisual implica el manejo de la imagen y el sonido. El video retoma los parámetros cinematográficos para expresarse; el mensaje adquiere vitalidad a partir de la escala de encuadres, angulaciones, movimientos, definición del espacio-temporal, iluminación y ritmo. Es imprescindible conocer los principios básicos de la teoría cinematográfica para aplicarlos a la realización videográfica.

2.2. EL ENCUADRE.

La imagen videográfica se presenta en un espacio bidimensional rectangular en la pantalla del monitor; en esta estructura está contenido el encuadre.

2.2.1. LA ESCALA DE ENCUADRES.

La escala es la relación que existe entre la superficie que ocupa en la pantalla una imagen determinada y la superficie total de la pantalla. La escala de una imagen está determinada por el tamaño de lo fotografiado, por la distancia entre el objeto y la cámara y por el objetivo que se emplea. La intensidad dramática de una imagen depende generalmente de su escala. La escala toma como referencia a la figura humana. Algunas de las escalas más comunes son:

a) *FULL LONG SHOT (FLS).* La figura humana aparece pequeñísima dentro del encuadre. Lo que interesa fundamentalmente en esta escala es el escenario; al quedar la figura humana reducida a un punto en el espacio se resalta la ubicación, las características del paisaje, la situación geográfica.

b) *LONG SHOT (LS).* Es una toma de ángulo amplio pero menor que la anterior; en la pantalla se distinguen algunos rasgos o expresiones del personaje. En esta escala pueden caber siete u ocho personajes aproximadamente; es importante el escenario pero los personajes adquieren mayor definición.

c) *FULL SHOT (FS).* Abarca el cuerpo humano, cabeza y pies del personaje coinciden aproximadamente con los límites superior e inferior de la pantalla. El personaje capta la atención sobre el entorno.

d) *MEDIUM SHOT (MS).* La figura humana no aparece entera, sino recortada a cierta altura. se pueden distinguir tres tipos:

   KNEE SHOT (KS). Toma al personaje de las rodillas hasta la cabeza. se le conoce como plano americano debido a su utilización en las películas de vaqueros.

   MEDIUM SHOT (MS). La figura se corta en la cintura.

   MEDIUM CLOSE UP (MCU). La figura se corta a la altura del pecho.

e) *CLOSE UP (CU).* Escala que presenta solo el rostro y parte de los hombros; se le llama también "primer plano" y se utiliza generalmente para lograr un mayor acercamiento al personaje, con motivo de introspección o fuerza dramática.

f) *BIG CLOSE UP (BCU).* Esta escala muestra solo el rostro, principalmente de la frente a la barbilla; se le conoce como "gran primer plano"; en algunas situaciones tiene más impacto que la escala anterior.

g) *INSERT (I).* Sólo capta un detalle, una parte del cuerpo o de un objeto; es decir, muestra cualquier parte del todo, por ejemplo, un ojo, unos labios, la cerradura de una puerta.

h) *OVERSHOULDER.* Como su nombre lo indica muestra al sujeto desde atrás por sobre los hombros; en esta escala es importante la presencia del sujeto pero se resalta también el sujeto o el objeto frente al que se encuentra. El *Overshoulder* es utilizado en las entrevistas o cuando el sujeto se encuentra frente a un televisor o escribiendo en computadora.

i) *TIGHT SHOT (TS).* Es el equivalente al close up, pero se refiere a objetos en primer plano.

Cuando hay más de dos sujetos en la acción es común denominar a estas tomas por el número de personajes, por ejemplo:

TWO SHOT. Cuando dos personas aparecen en el encuadre.

THREE SHOT. Cuando aparecen tres personas.

GROUP SHOT. cuando el número de sujetos es mayor, se el denomina como grupo.

Si existen varias escalas dentro de un mismo encuadre, se dice que hay *profundidad de campo*, se presentan objetos o personas en varios planos y todo perfectamente en foco. En composición visual, la distancia relativa entre objetos o sujetos presentes en el encuadre se define como primer plano, segundo plano y fondo.

La funcionalidad de los encuadres nos permite transmitir una situación determinada o describir un escenario visualmente con lineamientos que evaden la arbitrariedad pero permiten infinidad de posibilidades y libertad de creación. La escala de encuadres es solo una guía, será mediante la sucesión de encuadres que el videoasta no se limite solo a mostrar su producto sino que le dé un significado.

2.2.2. LOS ÁNGULOS

El ángulo desdo donde se realicen las tomas o los encuadres influye también en la formación del mensaje, porque la angulación desde la cual se ve a los personajes u objetos es

por sí sola una parte significativa de la narrativa visual, ya que puede subrayar la relevancia de un personaje, sus relaciones con otros personajes, su estado de ánimo, su personalidad o sus intenciones inmediatas. Para determinar un ángulo se considera las razones estéticas, técnicas y psicológicas que pueden resultar más adecuadas.

Cuando el eje óptico de la cámara no coincide con el horizonte, decimos que la cámara está en ángulo. La angulación se divide en dos planos: vertical y horizontal.

El plano horizontal se compone de ocho escalas: frente, tres cuartos, frente izquierdo y derecho, perfil izquierdo y derecho, tres cuartos de espalda izquierdo y derecho y detrás. Esta escala de angulación, generalmente se utiliza para colocar al personaje frente a la cámara, y no para dirigir la cámara entre los personajes.

En el plano vertical se manejan cinco posiciones de la cámara frente al sujeto u objeto:

a) *TOP SHOT:* la cámara totalmente vertical hacia abajo apunta al sujeto, el eje óptico es totalmente perpendicular al eje horizontal, la cámara mira 90 grados hacia abajo, se puede lograr lo que se denomina "la vista de pájaro".

b) PICADA *(HIGH ANGLE):* la cámara situada en posición superior capta el sujeto hacia abajo.

c) CONTRAPICADA *(LOW ANGLE)*: la cámara situada en posición inferior capta al sujeto hacia arriba.

d) NORMAL: la cámara está totalmente horizontal al sujeto, el eje óptico coincide en el eje horizontal.

e) *BOTTON SHOT*: la cámara totalmente vertical hacia arriba apunta al sujeto, el eje óptico es perpendicular al eje horizontal, la cámara mira 90 grados hacia arriba, se puede lograr lo que se denomina "la vista de piso".

El ángulo que se elige refleja un punto de vista particular y tiene una intención. Por ejemplo, sí la cámara capta el personaje desde un nivel superior hacia abajo, es decir en picada, la impresión que nos transmite la toma es de minimización del sujeto, lo muestra empequeñecido; en cambio sí se realiza una contrapicada la imagen que recibiremos es de grandeza, de una persona poderosa.

2.2.3. EL MOVIMIENTO.

La diferencia entre una sucesión de fotos fijas y un video lo marca el movimiento, elemento esencial que da vida a las imágenes, el movimiento es un elemento constitutivo para la fluidez de la narrativa visual.

Existe movimiento dentro del encuadre o el movimiento por desplazamiento de la cámara sobre su eje o sobre rieles, o por el lente, también existen los movimientos combinados.

3.2.3.1. MOVIMIENTO DENTRO DEL ENCUADRE.

Se refiere al movimiento que realizan los sujetos dentro del cuadro que la cámara capta. El movimiento dentro del encuadre se puede dar también por fragmentación. Es obra del montaje; se hacen tomas de la acción desde distintos ángulos y luego se editan dando continuidad dramática a la acción.

Muchos realizadores prefieren mantener sólo el movimiento que ejecutan los personajes al interior de cuadro y con la cámara fija, sin embargo, los movimientos de cámara que se llevan a cabo motivados por un sentido específico pueden aportar mayor dinamismo a la producción videográfica.

2.2.3.2. MOVIMIENTO DE LA CÁMARA

Son de dos tipos:

a) MOVIMIENTOS SOBRE SU EJE

La cámara se desplaza sobre su eje variando el encuadre de figuras. Los movimientos que la cámara realiza sobre su eje son los siguientes:

PAN, PANNING O PANEO: Abreviación de panorama. Es un movimiento horizontal sobre su eje, la cámara vira hacia la izquierda *(PAN LEFT)* o hacia la derecha *(PAN RIGHT)*.

TILT: Es un movimiento vertical sobre su eje, que lleva la cámara hacia arriba *(TILT UP)* o hacia abajo *(TILT DOWN)*.

PANNING DE BALANCEO: se asemeja al movimiento de una silla mecedora.

PANNING OBLICUO: movimiento oblicuo derecha arriba, oblicuo derecha abajo; oblicuo izquierda arriba, oblicuo izquierda abajo.

WHIP SHOT: Es un movimiento similar al paneo, es decir la cámara gira sobre su eje horizontal hacia la izquierda o hacia la derecha, solo que el whip no es un movimiento suave sino por el contrario se realiza a una gran velocidad, es vertiginoso.

b) MOVIMIENTOS DE DESPLAZAMIENTO EN EL ESPACIO.

La cámara está sobre un soporte móvil que puede desplazarse, los movimientos que realiza son de traslación:

DOLLY: Es el movimiento que va directamente al sujeto o se retira de él. Este movimiento toma su nombre del *DOLLY* que es una plataforma con ruedas en la cual está montada la cámara. Por medio del *dolly* la cámara puede hacer *tracks*, esto es, se mueve hacia adelante *(DOLLY IN)* o hacia atrás del sujeto *(DOLLY BACK)*. En el *DOLLY IN* la cámara se traslada de un plano lejano a otro más cercano. En el *DOLLY BACK* la cámara se traslada de un plano cercano a uno general o de conjunto.

TRAVELLING: En este movimiento la cámara se traslada de izquierda a derecha o de arriba hacia abajo.

• *TRAVELLING LATERAL*: Montada en una base con ruedas o en un carro especial que se desplaza sobre rieles la cámara se desplaza lateralmente, por ejemplo, se consigue acompañar con la cámara a una persona u objeto como si lo siguieran desde un automóvil. Nos permite seguir al personaje sin que cambie de tamaño en el encuadre. Puede realizarse hacia la izquierda *(TRAVEL LEFT)* o hacia la derecha *(TRAVEL RIGHT)*.

• *TRAVELLING VERTICAL:* La cámara sube o baja de una plataforma como si estuviese situada en un ascensor.

2.2.3.3. MOVIMIENTOS DE LENTE.

A través de un medio óptico como es el zoom de la cámara, podemos acercarnos o alejarnos de los personajes. El efecto no es el mismo que causa el *dolly in* o *back*, ya que en

el caso del zoom no hay acercamientos o alejamientos sino que el lente nos proporciona esta sensación agrandando la imagen o reduciéndola. Los movimientos de lente son:

ZOOM IN: con este movimiento nos "acercamos" al sujeto.

ZOOM BACK: con este movimiento nos "alejamos" del personaje.

Es conveniente utilizar los movimientos de lente lo menos posible; son recomendables para facilitar el trabajo del encuadre y para resaltar a un sujeto u objeto de un panorama más amplio, en general, el movimiento ideal para alejarse o acercarse es el *dolly in* o *back* ya que provoca una sensación óptica diferente, le da mayor intensidad dramática al encuadre.

3.2.3.4. MOVIMIENTOS MIXTOS.

MOVIMIENTOS CON GRÚA. La cámara se monta sobre un brazo móvil, la cámara se desplaza en diferentes direcciones, pueden lograrse movimientos y combinaciones en diversos sentidos, uno de los nombres más comunes para definir estos movimientos es : *TRAVELLING DE GRÚA.*

CÁMARA EN MANO. En ocasiones se prescinde del tripie o base móvil y se recarga la cámara sobre el hombro y se sujeta con la mano. Con la finalidad de lograr un efecto especial, la CÁMARA EN MANO es utilizada principalmente en documentales y reportajes.

Por lo general los movimientos de cámara tienen diferentes usos, por ejemplo, el uso descriptivo lo puede proporcionar un paneo que nos muestra el escenario donde se desarrolla la acción; el uso dramático, el paneo también nos puede ir presentando los diversos elementos de la acción o el *dolly* nos puede acercar hasta un primer plano del rostro del personaje; el uso subjetivo a través del movimiento de la cámara parece que entra a uno de los personajes para, desde allí, seguir la acción.

2.2.4. PUNTOS DE VISTA EN UN ENCUADRE.

Los videos nos son mostrados como si estuviéramos presentes, pero sin que seamos percibidos por los personajes como observadores que contemplamos las acciones y diálogos por íntimos que sean. En ocasiones tomamos los ojos de los personajes y vemos lo que ellos

ven; y otras veces nos situamos junto a uno de ellos y vemos desde un punto de vista. Estas formas de ver las podemos clasificar en: cámara objetiva y subjetiva.

2.2.4.1. CÁMARA OBJETIVA.

La cámara objetiva graba desde el punto de vista descriptivo. El público observa la acción a través de los ojos de un observador invisible, como sí estuviera espiando. En muchas ocasiones los camarógrafos y los directores se refieren a este tratamiento de cámara oculta como el punto de vista del espectador. No se presenta la acción desde el punto de vista de nadie dentro de la escena; los ángulos de cámara son impersonales. Las personas grabadas aparecen sin darse cuenta de la cámara y nunca ven directamente al lente.

2.2.4.2. CÁMARA SUBJETIVA.

La cámara subjetiva graba desde un punto de vista personal. El público participa en la acción dentro de la pantalla como sí viviera una experiencia propia. Se sitúa dentro del video, ya sea por su voluntad como participante activo, o cambiando lugares con uno de los personajes del video y observando la acción a través de sus ojos. Se involucra también en el video cuando cualquiera de los personajes mira directamente al lente de la cámara es*tabl*eciendo por lo tanto, una relación de miradas entre actor y espectador. Un ejemplo clásico de cámara subjetiva es un viaje en montaña rusa donde el espectador experimente la acción tal como sí en realidad le estuviera sucediendo.

En video es muy utilizado el *POINT OF VIEW (P.O.V.)*, que significa punto de vista de un personaje; generalmente corresponde a un toma subjetiva.

Cuando se insertan abruptamente la cámara objetiva y las tomas subjetivas aumentan la participación y el interés del auditorio.

2.2.5. LA COMPOSICIÓN.

La composición es la distribución conveniente de los objetos dentro del encuadre; debe emplear ángulos, escalas e iluminaciones adecuados al contenido. Los encuadres se consideran como unidades completas para mostrar al espectador lo que se quiere mostrar; el espectador debe captar qué es lo que se quiere presentar y qué ocurre, para lograr lo anterior

no basta con la acción adecuada del plano y del ángulo sino que es necesario organizar los elementos que constituyen la imagen.

Según Joseph V. Mascelli, la composición no debe emplearse para registrar imágenes plásticamente bellas pero carentes de significado. Mascelli anota que existen cuadro elementos básicos de composición: líneas, formas, volúmenes y movimientos. A través del lenguaje de la composición se puede comunicar la atmósfera, el carácter y el ambiente deseado.

2.2.5.1. LÍNEAS.

Las líneas en la composición pueden ser los contornos de los objetos o las líneas imaginarias en el espacio. Personas, objetos, edificios, árboles, vehículos, mobiliario, se expresan a través de líneas contorno rectas, curvas, verticales, horizontales, diagonales o cualquier otra combinación. Además de recorrer el interior de las escenas, o seguir la acción, el ojo también crea líneas de transición en el espacio. Estas líneas imaginarias sugeridas por el movimiento del ojo o el sujeto, serán más eficaces que las líneas reales de la composición.

Para lograr una composición más efectiva las líneas reales no deben dividir el cuadro en partes iguales, tampoco centrarse las líneas horizontales y verticales. Las líneas rectas no deben colocarse en forma paralela en los extremos del cuadro a menos que estén formadas por edificios, columnas, árboles u otras líneas de diseño repetitivo. Las líneas en silueta que se encuentran paralelas en los costados del cuadro (como el caso del quicio de una puerta) deben ser identificadas porque pueden sugerir que la imagen ha sido cortada.

Las líneas diagonales son el recurso que rompe la monotonía que producen las líneas paralelas en el marco; las diagonales son monótonas cuando producen cruces simétricos en el centro o cuando cruzan el cuadro de vértice a vértice. Es preferible que las diagonales nazcan o mueran en el vértice del horizonte, ya sea en el marco o cerca de éste. La búsqueda de las diagonales en el decorado o en el paisaje dotarán a la imagen de una perspectiva y darán volumen a ciertos objetos.[17]

---

[17] *Vid.* Mascelli, Joseph. *Los 5 C's de la cinematografía*. México: CUEC, 1985. 139-147.

2.2.5.2. FORMAS.

Todos los objetos naturales o artificiales tienen una forma precisa fácil de reconocer. El movimiento del ojo del espectador que recorre el espacio que hay entre un sujeto y otro describirá diversas formas porque el agrupamiento de personas u objetos crean imágenes armoniosas; estas formas captadas la mayor de las veces inconscientemente por el espectador sugieren sensaciones diversas.

Una forma triangular expresa fuerza, estabilidad y la solidez de una pirámide. Su diseño compacto obliga al ojo a viajar de un punto a otro sin escape posible. Un triángulo alto y delgado se relaciona con lo vertical y se encuentra en la naturaleza. Un triángulo corto y ancho se asocia con la horizontalidad y debido a su base amplia, da idea de estabilidad. Las composiciones triangulares son muy útiles para grabar grupos debido a que una figura significativa puede dominar al resto del conjunto gracias a su aumento de estatura.

Una forma circular u ovalada tiende a unir y mantener la atención del espectador. El agrupamiento organizado de modo circular hace que la mirada del espectador recorra la imagen sin salir del cuadro.

La cruz es una de las pocas formas de composición que puede centrarse, debido a que sus cuatro brazos irradian igualmente en todas direcciones. La cruz crea un sentido de unidad y fuerza.

Las líneas de irradiación son una variante de la cruz ya que proporciona múltiples brazos de un tronco ubicado en el centro. Las líneas de irradiación pueden ser rectas o curvas, pero el centro de interés debe colocarse cerca del núcleo.

2.2.5.3. VOLÚMENES.

En imagen, se entiende por volumen: el peso de un objeto, área o grupo. Los volúmenes pueden ser unidades simples como en el caso de un cuerpo grande de agua o una combinación de diversos sujetos integrados como unidad de composición.

Las líneas y las formas determinan una composición por su valor estético o psicológico. Pueden atraer la mirada del espectador por la belleza de sus imágenes o despertar

los sentimientos del mismo a través de las emociones. Sin embargo, los volúmenes representados atraen y mantienen la atención a través de la fuerza de su peso vital. Asimismo dominan por su aislamiento, unidad, contraste, tamaño, color, luz.

Un volumen aislado puede adquirir mayor fuerza si se le separa de su fondo por medio de la iluminación, contraste o color. Esto provocará que el volumen sobresalga de un fondo confuso, caótico. Un volumen cobra mayor fuerza cuando diversos sujetos se reúnen hasta convertirse en un grupo dominante, debe evitarse que los sujetos se encuentren dispersos en el encuadre.

Por medio del contraste un volumen oscuro sobresaldrá de un fondo iluminado y viceversa. Este es el método más sencillo para crear la realidad tridimensional en los sujetos, al separarlos del fondo.

También puede crearse contraste con volúmenes de diversas dimensiones. El tamaño del volumen aumentará en relación con el encuadre, por medio de la angulación o el uso correcto del lente.

2.2.5.4. MOVIMIENTOS.

Los movimientos de una composición solo pueden sugerirse en la fotografía fija. Los movimientos poseen propiedades estéticas y psicológicas que transmiten connotaciones visuales y emocionales, y pueden ser creados por el ojo al desplazarse de un punto a otro dentro del encuadre o al seguir un sujeto.

Los movimientos horizontales sugieren viajes y desplazamientos. Es más fácil seguir un movimiento de izquierda a derecha porque se siente más natural y suave. La cultura occidental nos ha enseñado a leer de izquierda a derecha, lo que permite seguir este movimiento sin esfuerzo.

El movimiento diagonal puede sugerirse en escenas estáticas al angular, la cámara de modo inclinado y al hacer un *TILT*. De esta manera un edificio o un actor ganarán un impacto dramático. Una diagonal que se inicia del lado izquierdo y finaliza en el derecho debe

emplearse para describir un movimiento ascendente. Una diagonal que arranca de la parte superior izquierda a la derecha inferior sirve para ilustrar el efecto contrario.

2.2.5.5. COLOR.

El color tiene relación con el uso de tono. el tono es el distinto grado de luz que absorben los objetos. El tono va del negro al blanco pasando por una gama de grises intermedios; conviene prescindir del tono blanco y negro puros, deben evitarse los tonos intermedios a fin de lograr vigor en las imágenes; el intenso dramatismo se logra con claves extremas, alta y baja, con el manejo de oposiciones violentas y transiciones tonales bruscas.

Los colores pueden clasificarse en primarios (rojo, amarillo y azul) y secundarios (naranja, verde y violeta). Se pueden clasificar también como colores complementarios (los opuestos en el círculo cromático, que dan un contraste máximo), colores análogos (vecinos en el círculo cromático: ofrecen contraste mínimo) y los colores de transición (suavizan el contraste de dos colores opuestos).

El color de los objetos, vestuario y fondo aportan sentido a la composición de la imagen. Los colores influyen en la percepción del espectador, por ejemplo. los colores cálidos pueden producir impresión de cercanía, los colores fríos de lejanía.

En general, el manejo cromático sirve para llamar la atención del espectador, para favorecer el ritmo de la narración y reforzar los momentos climáticos del video.

2.2.5.6. BALANCE

La altura del encuadre se puede dividir en tres partes similares al igual que la anchura; si unimos mediante líneas imaginarias los puntos opuestos al rectángulo, las líneas así trazadas se cruzan y constituyen los "puntos fuertes", donde se concentra el máximo interés visual del espectador, por lo general es en esta área donde se ubican los puntos de máximo interés informativo de la acción.

La zona en negro comprendida entre los puntos fuertes es la que primero capta la atención del espectador. En segundo lugar de importancia perceptiva figuran los rectángulos

marcados con puntos. Las zonas en blanco son las que el espectador percibe con menos interés.

Sin embargo, esta simetría no es exacta, el balance se puede lograr colocando un objeto fuera de la zona focal y sí las líneas, su forma, el manejo de la iluminación, su expresión de volumen o la existencia de un movimiento, le dan fuerza, el objeto captará la atención del espectador.

La composición de la imagen debe tener el logro de equilibrio en torno al centro de atención. Algunas veces por razones dramáticas, la imagen funciona en desequilibrio dentro del contexto general.

El equilibrio en la composición puede darse internamente o por el montaje. Al interior del encuadre se logra por el principio de balanza, es decir, cuando se presentan dos áreas igualmente segmentadas por una mediatriz imaginaria, y pesan visualmente lo mismo; o por el principio de romana, cuando por asimetría se equilibran dos pesos desiguales al ponerlos a distancias desiguales de la mediatriz; o por movimiento de cámara. El equilibro por el montaje se da cuando los desequilibrios de un encuadre se corrigen montando a continuación otro encuadre desequilibrado pero en sentido inverso.

2.2.5.7. FINALIDAD DE LA COMPOSICIÓN

La composición de la imagen puede tener una finalidad descriptiva, narrativa, expresiva o simbólica. La finalidad descriptiva, se presenta cuando el encuadre expone la realidad de manera objetiva, introduce en el ámbito donde se desarrolla la acción. La finalidad narrativa es cuando el encuadre proporciona los elementos necesarios para entender la acción. La finalidad expresiva, pretende subrayar en favor del espectador el universo contado; estos encuadres resultan más subjetivos dado que son el aderezo de la acción. La finalidad simbólica se impone cuando los encuadres conllevan elementos que aportan a la imagen mayor profundidad y significación, además del simple contenido tangible.

La finalidad principal de la composición es dar un efecto plástico y psicológico. El manejo de la composición es personal, aunque en el mundo videográfico existen lineamientos

para elegir la escala de encuadre, el ángulo, la ubicación de los objetos, la iluminación, no existe una composición normativa, con reglas fijas inamovibles. La creatividad se expresa sí se poseen antecedentes artísticos y se desarrollan los sentidos hacia el encuentro del equilibrio, la forma, el ritmo, el espacio, las líneas y los tonos. La composición se convierte en estilística global sí existe un manejo adecuado de los valores cromáticos, un conocimiento de los factores dramáticos y una gran intuición.

2.3. LAS UNIDADES DEL VIDEO.

El video se constituye de unidades básicas que anotamos de lo particular a lo general: el cuadro, la toma, la escena y la secuencia.

2.3.1. EL CUADRO

En cine el componente mínimo es el fotograma, es decir, cada una de las fotografías fijas situadas a lo largo de una película, cuya sucesión en el proyector a la velocidad de 24 fotogramas por segundo dan la ilusión de movimiento. En video la expresión mínima es el cuadro.

2.3.2. LA TOMA.

La toma está constituida por una serie sucesiva de cuadros. La serie de cuadros capturada en una sola operación, desde el "arranque" hasta la "parada" de la grabación, es decir desde que oprimimos el botón de *record* hasta que se deja de pulsar.

La toma es la unidad mínima apreciable como conjunto. La toma es más larga que el plano. El plano es una toma que ha sufrido el proceso de edición para extraer de ella la parte más significativa, más conveniente a las exigencias del relato.

Desde el punto de vista temporal, plano es la duración de aquella parte de una toma comprendida entre dos cortes consecutivos del proceso de edición. Desde el punto de vista espacial, plano es la denominación que se da al contenido icónico de una toma, es decir, al alcance y extensión de un campo visual.

La longitud de estos segmentos de imagen son variables; van desde fracciones de segundo hasta varios minutos como en el caso de los planos secuencia. La duración de las

tomas en cualquier video es determinada por el director de acuerdo a sus necesidades de expresión.

2.3.3. LA ESCENA.

La escena es una toma o el conjunto de tomas que tienen unidad de tiempo, lugar y acción. Se define principalmente por la locación donde se sitúa la acción. Esta expresión fue tomada de las representaciones teatrales, donde un acto se puede dividir en diversas escenas, cada una de las cuales se encuentra en un lugar diferente.

2.3.4. LA SECUENCIA

La secuencia es una serie de escenas o planos completa en sí misma, este conjunto tiene unidad de acción, por lo general, contiene principio y fin. Una secuencia puede ocurrir en un solo emplazamiento o en varios. Puede comenzar con una escena exterior y continuar dentro de un edificio a medida que los personajes entran y se colocan para hablar o actuar. Una secuencia puede empezar o terminar con efecto (disolvencia, *fade*, etc.) o por corte directo.

De forma parecida al sistema de la lengua en que podemos hablar de unidades básicas como el fonema, el morfema, el lexema; o en la composición literaria de la letra, la palabra, la frase. el párrafo, el capítulo, en el lenguaje del video se desglosa el contenido y la forma en el cuadro, la toma, la escena y la secuencia.

2.4. ESPACIO Y TIEMPO.

La tarea de descomponer un relato en tomas, escenas y secuencias, responde a la imposibilidad de introducir el espacio-tiempo real, en el video (por limitaciones propias del medio).

Cuando se levanta el telón de un escenario podemos estar seguros de que la acción que se desarrollará ante nuestros ojos se hará en un tiempo y espacio real. Si el texto de la obra indica que una actriz tiene que lavarse el rostro, la actriz tendrá que hacerlo ante nuestra mirada y el proceso tendrá la misma duración en el escenario que en la vida real, sí hay que

sugerir un salto de tiempo o si los personajes son transferidos a otra situación, los únicos medios para conseguirlo consisten en bajar el telón o atenuar la iluminación.

En un video, la situación es distinta, gracias a la flexibilidad de este medio, el tiempo y el espacio están bajo control del videoasta. Podemos utilizar el mismo sitio para representar muchos lugares distintos en la pantalla y viceversa, los mejores aspectos de muchos lugares diferentes pueden ser coordinados para formar un mundo ideal e imaginario. Condensando el tiempo y diversificando el espacio podemos mantener la atención del público.

2.4.1. EL ESPACIO.

Al montarse los diversos fragmentos de video que componen una escena se crea un espacio y un ambiente nuevos que serán captados por el espectador. Por eso pueden grabarse fragmentos de una acción unitaria en distintos sitios. Gracias al montaje se conforma un espacio videográfico "único", adecuado para el desarrollo de la historia y verosímil para el público aunque no exista físicamente, de esta manera, en la realidad.

Existen dos tipos principales del espacio videográfico: el espacio geográfico y el espacio dramático. El espacio geográfico es el país, ciudad, región, casa, etc. en donde tiene lugar la acción. El espacio dramático, está procurado por objetos, tendencias o personajes que remarcan el ambiente de la historia, por ejemplo, en un video donde predomina el instrumental médico, frascos de medicamentos, enfermeras, se destaca que la acción se desarrolla al interior de un hospital.

2.4.2. EL TIEMPO

El tiempo físico tiene una sola dimensión: lineal, una sola dirección y una sola marcha, no se puede acelerar o invertir, es uniforme y no admite retroceso. En el producto videográfico, el tiempo es distinto; es variable y flexible, es un juguete en las manos del director y del guionista. En base al tiempo fílmico, el manejo del tiempo videográfico puede ser de adecuación, condensación, distensión, continuidad, *flashback* o *flashforward* y psicológico.

a) TIEMPO DE ADECUACIÓN. Es la igualdad entre el tiempo de acción y el tiempo de proyección o emisión.

b) TIEMPO DE CONDENSACIÓN. En poco tiempo se realiza mucha acción. Se logra por el montaje y la elipsis (supresión de elementos narrativos y descriptivos de una historia, de tal manera que se conserven los datos suficientes y se entiendan los supuestos). Años y meses pueden reducirse a minutos.

c) TIEMPO DE DISTENSIÓN. Se da cuando el tiempo real de una acción determinada se alarga subjetivamente. Es un imposible físico que alarga unos momentos llenándolos de acción. No se refiere a la cámara lenta, sino a una serie de recursos narrativos.

d) TIEMPO DE CONTINUIDAD. Se da cuando el tiempo videográfico fluye en la misma dirección que el tiempo real, por ejemplo cuando se expone la vida de un personaje desde la mañana hasta el anochecer sin ningún salto anormal en el tiempo.

e) TIEMPO EN SIMULTANEIDAD. En este sistema vamos alternando dos tiempos vitales en los que la acción pasa de un tiempo a otro.

f) TIEMPO EN *FLASHBACK* (SALTO ATRÁS) y *FLASHFORWARD* (SALTO ADELANTE). La acción suele comenzar en la segunda parte e incluso en el desenlace o a veces en medio de la acción; por el recuerdo se retrocede a épocas anteriores. Las imágenes evocadas llevan el nombre de *flashback*. si el salto es hacia adelante se le denomina *flashforward*.

g) TIEMPO PSICOLÓGICO. Es un tiempo subjetivo (personal) distinto del tiempo marcado por el reloj. Hay tiempos débiles de escasa acción, sin interés y tiempos fuertes en los que pasan muchas cosas interesantes, el tiempo psicológico se consigue combinando tiempos débiles y fuertes para dar un adecuado ritmo al video.

El video obtiene una significación especial a través de los recursos espacio temporales. El tiempo puede comprimirse o expandirse, acelerarse o contraerse; permanecer en el presente, avanzar o retroceder. El espacio puede reducirse o ampliarse , acercarse o alejarse; presentarse en perspectiva falsa o verdadera; o rehacerse un decorado que solo puede existir en el video.

2.5. LOS "SIGNOS DE PUNTUACIÓN" EN EL VIDEO: TRANSICIONES ICONOGRÁFICAS Y SONORAS.

Para determinar con precisión el espacio-tiempo del video es necesaria la separación en tomas, escenas y secuencias en la narración visual, pero parte fundamental de la unidad expresiva la otorgan los signos de puntuación que se establecen entre tomas o entre secuencias. El video se expone con efectividad y claridad de acuerdo a las transiciones iconográficas y sonoras.

2.5.1. TRANSICIONES ICONOGRÁFICAS.

Se articulan respecto a la imagen y se logran a través de los diversos efectos ópticos que es posible producir en video.

El uso de los recursos de transición está en función de clarificar las transiciones espacio-temporales de la narración o descripción visual. Algunas de las transiciones iconográficas son:

a) CORTE DIRECTO. Se produce al unir dos trozos de imagen sin que medie entre ellos ningún elemento; es decir, una imagen es sustituida abruptamente por otra. Este recurso se utilizar para unir las tomas de una misma escena o secuencia, sin embargo, también es útil para engarzar secuencias y escenas. A veces no es conveniente unir secuencias con corte directo porque puede ser confuso, entonces se recurre a un efecto visual.

b) *FADE* O FUNDIDO EN NEGRO. La palabra *fade* significa "decolorar". En términos videográficos consiste en desvanecer una imagen en un fondo negro *(fade out)* o hacerla emerger de dicho fondo *(fade in)*. El *fade in* se utiliza generalmente para iniciar una historia o secuencia; el *fade out* para concluirla. Una secuencia individual, varias secuencias o un video completo pueden ir enlazados por *fades*. Los *fades* pueden indicar el paso del tiempo o el cambio de ubicación espacial. El abuso de este recurso produce un efecto episódico que interrumpe el flujo narrativo.

c) DISOLVENCIA. Consiste en la transición gradual de una imagen a otra, en donde la primera es reemplazada por la segunda, cuando una empieza a desaparecer la otra comienza a

surgir. Por lo general se utiliza para connotar cambio de lugar o de tiempo. El abuso de disolvencias ha propiciado su uso indiscriminado, algunos videoastas las utilizan como muletillas para cubrir los saltos de continuidad, los cambios de dirección, escenas faltantes, edición mediocre y otras limitaciones más.

d) CORTINILLA. Consisten en movimientos donde una imagen parece empujar a otra. Este movimiento puede ser vertical, horizontal o angular. Sus movimientos pueden ser circulares, expansivos, giratorios, ondulatorios. Este recurso también se utiliza para indicar cambios de tiempo y lugar o se puede utilizar como elemento sorpresa.

e) BARRIDO. Este recursos consiste en intercalar un trozo de imagen totalmente movida entre dos escenas o secuencias . Esta se puede lograr moviendo la cámara en *panning* a una gran velocidad de tal forma que no se distinga lo que capte la cámara. La utilidad de este elemento es eficaz para indicar un cambio en las condiciones emocionales, mentales, dramáticas temporales o espaciales entre las escenas.

f) FUERA DE FOCO. Consiste en desafocar la última toma hasta que la pantalla queda totalmente borrosa. La primera toma de la siguiente escena o secuencia se indica fuera de foco y poco a poco se adquiere nitidez. Este recurso puede funcionar como sustituto de una disolvencia.

g) LETREROS. El método más simple para lograr transiciones iconográficas es la utilización de letreros o títulos que señalen el lugar y el tiempo. Por ejemplo, el letrero con el nombre de una ciudad sobre la carretera, o un letrero que diga: 10 años más tarde; un mapa que marque puntos de expansión o el recorrido de algún viajero.

2.5.2. TRANSICIONES SONORAS.

Las acciones que no son esenciales pueden deshacerse y mostrar los puntos sobresalientes, enlazando escenas por medio del diálogo, narración y/o efectos sonoros; los efectos sonoros solos o mezclados ofrecen múltiples posibilidades para lograr transiciones sonoras imaginativas que connoten el espacio y el tiempo de tal forma que se logre un gran

CAPÍTULO III

impacto en los mensajes. El sonido de un avión, de un tren, del mar, de una nave espacial, de un reloj, pueden cambiar el contexto de la narración.

2.6. EL SENTIDO DEL MONTAJE.

El montaje consiste en la selección y unión de imágenes con el fin de darles una coherencia narrativa. Aparentemente, el montaje reproduce nuestra manera de ver; cuando algún suceso nos llama la atención nuestra vista recorre velozmente el escenario para detenerse en los puntos de interés.

En nuestra experiencia cotidiana al ver un suceso casi no nos movemos de nuestro lugar, es decir, vemos el evento desde un sólo punto de observación. En la imagen de video, estos puntos de observación están cambiando constantemente. En un diálogo entre dos personajes ya estamos del lado del interlocutor, ya de otro, o de pronto miramos algún detalle, o brincamos a otro lugar para ver qué sucede mientras los personajes conversan; aquí, el corte de una toma a otra supone un cambio instantáneo en la posición, esto en la vida real es prácticamente imposible. Sin embargo, el editor trata de cuidar lo más posible la narrativa visual.

2.6.1. LA CONTINUIDAD.

El *Raccord, Match* o continuidad consiste en la unión de dos planos de tal forma que la acción plasmada en el primero continúe sin falta de coordinación al segundo, de modo que no rompa la ilusión de estar viendo una sola acción continua.

En el cuidado de la continuidad se debe verificar que todos los detalles de un plano lleven relación con el siguiente plano. Además de cuestiones de escenografía y vestuario, las acciones y movimientos consecutivos deben continuar de un plano a otro. Si un personaje inicia un movimiento en un plano, por ejemplo, abrir una puerta, el siguiente plano debe iniciar en el punto que terminó el anterior.

En la narrativa visual debe haber un cambio proporcional de ángulos y distancias entre toma y toma. Cuando grabamos debemos poner especial cuidado en los planos que se unirán en la edición. Por ejemplo, si vamos a grabar a un hombre sentado ante una mesa sobre la que

hay una copa de vino. El hombre coge la copa y se la lleva a los labios y bebe. Podemos realizar un plano abierto, un plano medio y un primer plano.

Se puede iniciar en el plano general y en algún punto del movimiento del brazo para tomar la copa, cortamos a plano medio; también podemos cortar en el momento que la mano alcanza la copa, de manera que aparezca en el segundo plano el movimiento completo de retirar la mano. La segunda opción crea la impresión de ver, de distinto modo, dos fases de movimientos diferentes.

Otro momento adecuado para grabar la acción, puede ser antes de que el actor inicie el movimiento. Antes de mover el brazo habrá seguramente una expresión facial - posiblemente una mirada a la copa - que denotará la intención. Si el corte se hace antes de que empiece a mover la mano, será el momento justo porque coincide con el momento en que abandona el reposo y entra en actividad. Es importante recordar que para hacer un corte debe haber una razón para desplazar la atención del espectador de un punto a otro.

2.6.2. EL SENTIDO DIRECCIONAL.

En el desarrollo del lenguaje audiovisual se acordaron convenciones que permitieran que el espectador-lector de las imágenes no perdiera la ubicación espacial en el relato visual.

2.6.2.1. EJE DE ACCIÓN Y EJE ÓPTICO.

El eje de acción consiste en una línea imaginaria cuya dirección marca la orientación de las acciones. El eje óptico es otra línea imaginaria definida por la dirección hacia la cual apunta la cámara.

Por ejemplo, si un sujeto sale de su casa y en línea recta se desplaza a la casa de enfrente y desaparece tras la puerta, tenemos la opción de seguir su recorrido total con un *panning* o dividir el seguimiento en tres tomas: (t-1) Salida de la primera puerta y primeros pasos hacia la cámara; (t-2) Atraviesa la calle; (t-3) Llega a la puerta de enfrente.

A través de las tomas, el recorrido del sujeto no es rectilíneo. En la primera toma el sujeto viene casi de frente; en la t-2, el sujeto atraviesa la pantalla perpendicularmente; y en la t-3, el sujeto se aleja de la cámara desapareciendo tras la puerta. A pesar de esta aparente

falta de unidad de dirección del personaje, el espectador tendrá la sensación de que presenció un viaje rectilíneo. La razón de esta sensación estriba en que todo el tiempo el sujeto viajó en el encuadre en la misma dirección: las tres tomas muestran al sujeto desplazándose hacia la derecha del cuadro. En conclusión, todo viaje rectilíneo marca una línea que se denomina eje de acción.

2.6.2.2. DIRECCIÓN DE MIRADAS.

Los ejes de acción no se *establecen* sólo cuando hay cuerpos en movimiento (personas, cosas, animales) sino también con los estáticos. Este eje de acción se *establece* con el modo en que los personajes enfrentan y miran la pantalla. Inclusive, la posición en que un personaje tiene el rostro no siempre coincide con la dirección de su mirada. Lo que *establece* este eje es la dirección de la mirada.

La misma dirección de la mirada nos obliga a adoptar una posición, conservamos el ángulo de la dirección de la mirada. Un sujeto mira hacia arriba; el objeto que mira lo debemos tomar en contrapicada. Si en el edificio hay otra persona que mira el mismo objeto, debemos adoptar el punto de vista de este segundo personaje y la toma hacia el objeto se hará en picada.

2.6.2.3. CAMPO CONTRA CAMPO.

En el lenguaje audiovisual se denomina campo al espacio que la cámara capta en una toma determinada y contracampo al espacio en el cual estaba la cámara en la toma anterior. Campo contra campo son las tomas que se realizan desde puntos de vista opuestos, cuyo aspecto en común lo constituyen el personaje o personajes que acaparan el centro de atención.

La utilidad de estas tomas es ofrecer al espectador puntos de vista opuestos sobre el mismo suceso, ya sea para que se aprecie el escenario en ambos sentidos donde se desarrolla la acción o bien para mirar el rostro de dos interlocutores que platican uno frente al otro.

En los diálogos es frecuente el uso de este tipo de emplazamientos de cámara. En estas situaciones tenemos que cuidar la dirección de miradas, es decir, que no vayamos a

colocar la cámara del otro lado del eje en que la emplazamos por primera vez, porque podríamos cambiar la dirección de la mirada de alguno de los interlocutores.

2.6.3. TIPOS DE MONTAJE.

Algunos de los tipos de montaje señalados por Simon Feldman en su libro *El director de cine* [18], pueden orientar al realizador de video en su construcción del montaje. Estos tipos de montaje son sólo pautas para el armado del video.

a) MONTAJE LINEAL-CONTINUO. La acción se desarrolla con unidad de tiempo y lugar. Los cortes sólo establecen una selección de los momentos significativos de la unidad.

b) MONTAJE LINEAL-CONDENSADO. La narración es continuada y lineal, pero comprende distintas etapas de una anécdota o proceso que suceden en diferentes épocas y lugares. Este es el tipo de montaje seguido para armar una secuencia donde no hay unidad de tiempo y espacio, pero la narración es cronológica.

c) MONTAJE PARALELO. En este montaje se insertan dos o más líneas paralelas narrativas que se suceden en forma alternada. Normalmente se trata de sucesos que transcurren a un mismo tiempo, pero en distintos lugares, y el montaje permite pasar de uno a otro. Se utiliza cuando en el video se cuentan varias historias al mismo tiempo.

d) MONTAJE ALTERNO. Este montaje es similar al construido en paralelo, pero en el alterno se montan dos o más líneas de acción que finalmente se van a unir en un punto determinado.

e) MONTAJE DE TIEMPOS ALTERNADOS. En este tipo de montaje, el transcurso del tiempo es alterado por la introducción de escenas en *FLASHBACK* o en *FLASHFORWARD* con premoniciones, proyecciones o imaginaciones del futuro o pasado; y también con alteraciones del tiempo real (tiempo condicionado).

f) MONTAJE CONCEPTUAL. Se trata de una estructura liberada de las circunstancias de tiempo y lugar. Las sucesivas tomas y escenas no pretenden desarrollar una estructura lógica de los hechos sino de los conceptos. Las imágenes más dispares se estructuran en una sucesión que conforma una totalidad coherente (psicológica o ideológica) en el espectador.

---

[18] *Vid.* Feldman, Simón. *El director de cine.* Barcelona: Gedisa, 1979.

Suele utilizarse a partir de una banda sonora previa que es*tablece* un punto de apoyo por analogías o contrapuntos en el montaje de las imágenes. Un ejemplo de este montaje son los videoclips.

g) MONTAJE RÍTMICO. Se supone que todo tipo de montaje debe tener un ritmo adecuado, pero la longitud de los fragmentos, la mayor o menor velocidad, el interés de su contenido, las diferencias de composición visual entre unas y otras, la cadencia marcada por la banda sonora, permiten crear secuencias cuyo ritmo está subrayado. Repeticiones, aceleraciones (cámara rápida), desaceleraciones (cámara lenta), destiempos y otras características de este género, hacen posible un montaje que no es decididamente narrativo, ni conceptual, sino rítmico. O que por medio del ritmo desenvuelve la narración o el concepto.

2.7. LA ILUMINACIÓN.

La iluminación es un factor determinante en la grabación de video. La luz tiene el poder de definir y transformar todo lo que vemos a nuestro alrededor. El aspecto de las personas y de las cosas depende de como incide la luz sobre ellos, de su intensidad y color, de sí se trata de luz directa, difusa o reflejada. Se puede realizar una iluminación con luz natural o luz artificial. Debemos tomar en cuenta el color de la luz. La diferencia de tonalidad se debe a la diferencia de temperatura de color. La luz natural tiene una temperatura de color más elevada que la que nos proporcionan las lámparas; a medida que se eleva la temperatura de color, la tonalidad de la luz tiende a los azules, mientras las bajas temperaturas proporcionan tonos rojizos. Es posible sincronizar la temperatura de color a través del aditamento de *balance de blancos.*

2.7.1. LUZ NATURAL.

La luz natural es la luz del sol. Existen diferentes formas de iluminación basadas en luz natural: frontal, lateral o de perfil, a contraluz y luz difusa.

a) FRONTAL. Se puede grabar con el sol por encima del hombro derecho o izquierdo del camarógrafo. Esta es la posición más segura y proporciona una iluminación regular. No debemos grabar cuando el sol está en posición cenital porque crea sombras desagradables.

La mejor parte del día para grabar es cuando el sol incide oblicuamente, es decir, el sol de media mañana o media tarde porque nos ofrece una mejor distribución de la luz.

b) LATERAL O DE PERFIL. La luz lateral deja la mitad del sujeto en sombras y por ello produce un peculiar efecto tridimensional. Sin embargo, las sombras pueden ser muy marcadas, con una luz de apoyo podemos suavizar las sombras. Es necesario rebotar la luz del sol sobre una superficie blanca que nos sirva como espejo, el rebote tiene que ir hacia la parte sombreada del sujeto. Estos aditamentos se conocen como reflectores de sol. Se pueden fabricar con un pedazo de papel aluminio sobre una superficie plana.

c) CONTRALUZ. Este tipo de iluminación se logra colocando la cámara frente a la fuente luminosa. En este caso el sol ilumina la parte oculta a la cámara del objeto o personaje que estamos grabando. Este tipo de iluminación puede crear halos en los personajes, cuyos perfiles adquieren un destello vivo, dan un toque irreal pero atractivo.

d) LUZ DIFUSA. La luz solar difusa (nublado brillante) proporciona una iluminación con buena distribución sobre los objetos o personajes evitando que tengan fuertes contrastes de iluminación, se eliminan las sombras duras.

2.7.2. LUZ ARTIFICIAL.

Si la luz natural no es suficiente para lograr una adecuada iluminación o si estamos grabando en interiores, es necesario utilizar luz artificial de apoyo o como fuente principal.

La forma más práctica de iluminar artificialmente consiste en acoplar una lámpara a la cámara, esta forma no logra matices y es muy contrastante, sólo es recomendable usarla donde no podemos controlar la acción y estamos obligados a trabajar de prisa.

En la iluminación artificial se utilizan como mínimo cuatro puntos de luz diferentes, cada uno con su función específica:

a) LUZ PRINCIPAL. Es la fuente de luz más importante, proporciona a la escena forma y profundidad. Se toma en cuenta el tamaño de la escena para saber que tipo de lámpara utilizar, por ejemplo, podemos ocupar una fotolámpara de 250 wats. Esta fuente de luz se coloca normalmente encima y un poco hacia la derecha o izquierda de la cámara.

b) LUZ AUXILIAR O DE RELLENO. Sirve para reforzar o suavizar las sombras producidas por la luz principal. En este caso podemos utilizar otra fotolámpara, la cual se debe colocar al otro lado de la cámara y puede alejarse o acercarse del sujeto para reducir o aumentar el contraste.

c) LUZ DE FONDO. Su función consiste en iluminar las sombras de la pared de fondo. También en este caso bastará con una fotolámpara de 250 wats colocada hacia el fondo del estudio, un poco más atrás de donde se desarrolla la acción.

d) CONTRALUZ. Se utiliza para iluminar a los personajes de lado posterior a la cámara a fin de proporcionarles un halo que embellece la imagen y la hace resaltar del fondo.

La manera de conseguir una iluminación naturalista consiste en utilizar luz reflejada o rebotada sobre una superficie blanca como las paredes o techo; también se pueden utilizar paraguas plateados como pantallas reflejantes, en vez de dirigir las lámparas directamente contra el objeto. Las pantallas difusoras de luz provocan un efecto similar al registrado con luz natural en un día nublado. Una de las ventajas de la luz reflejada o difuminada es que cuando se consigue la iluminación deseada, no es necesario modificarla cada vez que la cámara cambia de posición.

Cuando tenemos una combinación de luz natural con luz artificial, podemos utilizar los filtros. La mayoría de las lámparas tienen una temperatura de color de 3200 ^{o} K, mientras que la luz solar es de 5500 ^{o} K, la cámara no sabe a que temperatura ajustarse y tiende a ceñirse con la luz de mayor presencia. El resultado es una imagen con dos tonalidades de luz. Este problema lo podemos corregir con un recurso: colocar enfrente, pero no demasiado cerca, un filtro azul para que su temperatura se eleve a 5000 ^{o} K.

2.8. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL COMO MEDIO DE EXPRESIÓN.

Como se aprenden los diferentes tipos de lenguajes, así es necesario conocer los principios básicos del lenguaje audiovisual para comunicar nuestros mensajes. El video es susceptible de organizar, construir y comunicar mensajes; puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, a través del manejo de la imagen y el sonido.

Dentro del video existen determinadas configuraciones significantes, que se denominan códigos, las cuáles están directamente ligadas a un tipo de materia de la expresión, para que puedan intervenir, es necesario que el lenguaje de recepción presente ciertos rasgos comunes. Por ejemplo, el conocer la escala de planos -que constituye el A-B-C de las gramáticas audiovisuales- nos permite lograr una mejor intercomunicación estética y psicológica con el espectador, efecto contrario provocaríamos al presentarle las figuras humanas cortadas en puntos que molestan la percepción humana.

Es necesario saber utilizar los movimientos de cámara dentro del campo asociativo ligado a las relaciones de fijación y movilidad que pueden intervenir en un plano ; conocer los efectos que logramos al tomar a un sujeto u objeto desde un ángulo de picada o contrapicada, para dar la impresión de grandeza o debilidad; utilizar determinados tonos en los decorados, el vestuario y la iluminación permiten la creación de atmósferas especiales que acaparan la atención del espectador y favorecen la narrativa visual. En fin, no sólo los recursos materiales sino la utilización de códigos específicos del lenguaje audiovisual permiten al realizador de video exponer sus mensajes de forma precisa. La ruptura de la gramática audiovisual es válida cuando tiene un objetivo, ya sea causar irritación o malestar al espectador. Todo lo presentado en nuestro video debe tener una razón. Para romper las reglas primero hay que conocerlas.

En la actualidad no podemos conformarnos con hacer video de registro. El cine en el momento de su nacimiento no estaba dotado de lenguaje, era tan solo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien la simple reproducción de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje. Toda esta serie de procesos expresivos han sido heredados a la realización videográfica. El video ha retomado del lenguaje cinematográfico sus bases y a partir de éstas ha desarrollado un lenguaje singular. Para trabajar con el video se impone el conocimiento y uso de una metodología audiovisual. Una vez que estudiamos este lenguaje podemos acercarnos desde una perspectiva visual y sonora a la realidad.

3. DISEÑO DEL REPORTAJE VIDEOGRÁFICO EN TORNO AL MERCADO SEXUAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN LOS AÑOS NOVENTAS.

3.1. PREPRODUCCIÓN: FASE DE INVESTIGACIÓN Y REALIZACIÓN DEL GUIÓN.

El proceso artístico, técnico, financiero y administrativo que conduce a la realización de un video, comprende cuatro etapas fundamentales: investigación y guión, preproducción (planeación), producción (grabación) y postproducción (incluye la edición y el proceso de acabado de video y audio).

La primera etapa es una de las más importantes, la cual será el punto de partida para la realización del video. Es fundamental que antes de iniciar esta etapa el investigador y guionista conozcan las bases del lenguaje audiovisual y las características principales del género videográfico que van a utilizar, en este caso, el reportaje.

Muchas veces la investigación ya está realizada y hay que adaptarla en forma de guión, esto presenta sus ventajas y desventajas, por una parte la pauta nos la indica el texto ya confeccionado y solo tenemos que transferirlo al lenguaje audiovisual, en contraparte pueden surgir dificultades como la de seleccionar la información que es más atractiva y relevante de acuerdo al público al que se dirige el video.

3.1.1. DEFINICIÓN DEL TEMA.

La definición del tema es el punto de partida del investigador. A partir de múltiples ideas que nos motivan se debe definir una sola, como vimos en el primer capítulo que se refiere al estudio del reportaje, esa idea se va desarrollando mediante preguntas claves como: ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿por qué?

El tema elegido para esta serie de reportajes surgió a partir del *boom* de la industria sexual que observamos en la primera mitad de los noventas.

Nos interesa exponer el desarrollo de la mercadotecnia sexual en los años noventas; el famoso destape del sexo y la censura de esta apertura por parte del sector conservador de la sociedad; la influencia de los cambios en los usos y costumbres sexuales de los mexicanos y la marca que dejó una enfermedad como el SIDA y su consecuente política del "sexo seguro".

Todo este universo en un escenario: la ciudad de México.

3.1.2. INVESTIGACIÓN GENERAL.

Una vez que el investigador ha definido el tema, tiene que profundizar en él, realizar un exhaustivo estudio de las fuentes de información útiles y disponibles; definir el criterio para seleccionar, ordenar y clasificar el material recopilado.

Es recomendable que el investigador realice una búsqueda de datos relacionados con el tema, a manera de marco general, para que los cimientos de su investigación específica sean consistentes. Una aproximación en la que abarque diferentes aspectos, como por ejemplo, las implicaciones sociales del tema, el contorno geográfico, los personajes principales, la economía, las relaciones sociales.

En este case se realizó una investigación general que aborda al tema de la sexualidad: los conceptos, mitos y cambios referenciales que la rodean. Tomamos como antecedente el estudio de la sexualidad norteamericana porque México se basa en gran medida en los modelos de Estados Unidos, de hecho el desarrollo de la mercadotecnia sexual y el tráfico de ilusiones y fantasías es importado de este país.

3.1.3. INVESTIGACIÓN: *ESBOZO HISTÓRICO SOBRE LA SEXUALIDAD.*

3.1.3.1. SEXO: LA PALABRA MITIFICADA.

La palabra es, a decir del lingüista F. Saussure, el acto individual de voluntad y de inteligencia en el cual hay que distinguir las combinaciones en que el sujeto utiliza el código de la lengua para expresar su pensamiento personal; por otra parte posibilita los mecanismos psicológicos que le permite exteriorizar estas combinaciones (*Curso de lingüística general*). De este modo, el estudioso distinguió la lengua (entendida normativamente) del habla (hecho individual). La palabra, como medio, expresión y fin es un símbolo omnipresente en la cultura contemporánea. Pero este mismo hecho le ha abierto una infinidad de caminos y bifurcaciones. La palabra es medio y fin del conocimiento y más del entendimiento. Y será a través de los matices que se le adjudiquen (entre el espacio determinado por el receptor y el emisor) donde la palabra adquiera sentido. Dicho de etra manera, en el curso y discurso de la palabras los

seres humanos damos sentido a la realidad circundante y a la nuestra propia. Así, a través de la palabra cargamos y despojamos su propio contenido; ante todo *valora*. Se entiende, entonces, que sea casi imposible entrar al espacio de las verdades absolutas. Porque la verdad -como diría la escritora Mónica Mansour- es una ilusión óptica y auditiva; la verdad es el discurso de la memoria.

No olvidar que los mitos nacen con el pronunciamiento de las palabras; su construcción, reelaboración, alteración, asimilación, transformación y edificación en *verdades* tan vitales como fragilizadas por el pensamiento racional que, paradójicamente, depende de ellas.

Al responderse qué es un mito[19] en la actualidad, Roland Barthes anota, "el mito es una habla" aunque aclara que el lenguaje requiere de condiciones particulares para convertirse en mito[20]. Añade que éste como tal es un modo de significación y al ser habla "todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere (que por supuesto tiene que ver con el llamado contexto); sus límites son formales, no substanciales. El pensador francés concluye aceptando que todo puede ser un mito:

> La palabra mítica esta constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada. [...] la imagen sin duda, es más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque, sin realizarla ni dispersarla [...]. La imagen deviene escritura a partir del momento en que es significativa [...]. Para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico. Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo [..]. En realidad, el mito pertenece a una ciencia general que incluye a la lingüística: la *semiología*[21].

---

[19] Desde el punto de vista histórico, Nicola Abbagnano, anota que hay tres significados de mito: mito como forma atenuada de intelectualidad, como forma autónoma de pensamiento o de vida, como instrumento de control social. Desde un enfoque filosófico Ernest Cassier señala que "el mito surge espiritualmente por encima del mundo de las cosas...". Y para Malinovkski no es una simple narración, ni una forma de ciencia, ni una rama del arte o de la historia, ni una narración explícita. Cumple una función *sui generis*, estrechamente conectada con la naturaleza de la tradición y la continuidad de la cultura y con las relaciones entre juventud y madurez, y con la actitud humana hacia el pasado. *Vid.* Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*. México: FCE, 1992, 807,809.

[20] "... habrá que imponer a esta forma límites históricos, condiciones de empleo, reinvestir en ella la sociedad; nada impide, sin embarga, que en un principio lo describamos como forma". *Vid.* Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI , 1981, 199.

[21] .*Op. cit.* "la semiología es una ciencia de las formas puesto que estudia las significaciones" pp. 199 y 200.

En tanto que el lenguaje común sólo *expresa* el significado en cualquier sistema semiológico habrá no dos sino tres términos diferentes: el significante, el significado y el signo que conforma el total asociativo de los dos primeros términos. Por ejemplo -añade el lingüista- a un ramo de rosas cada quien le hace *significar* su pasión. Se trata (más que del significante, el significado, las rosas y la pasión) de rosas "pasionalisadas" que permiten su descomposición en rosas y en pasión; unas y otra existen antes de unirse y formar ese tercer objeto que es el signo. Habrá que añadir qué materias del habla mítica (lengua propiamente dicha, fotografía, pintura, cartel, rito objeto, etc.) al final se reducen a una pura significación significante: la unidad del mito "consiste en que son reducidas al simple estatuto del lenguaje". Este signo global será la conclusión de una primera cadena semiológica. Quiere decir que el mito hace una especie de desplazamiento del nivel formal de las primeras significaciones.[22]

Como se ve el significante en el mito puede entenderse desde distintos puntos de vista, primero, como término final del sistema lingüístico y, segundo, como término inicial del sistema mítico. Entonces son necesarios dos nombres. En el primer caso Barthes lo denomina *sentido*; en el segundo, *forma*. El significado no sufre alteraciones y puede entenderse llanamente como *concepto*, comprendido como la correlación de los dos primeros.

El mito sobretodo esta conformado de los *signos* de la lengua. Finalmente el tercer término del mito -en su doble significación- se llamará *significación*: "designa y notifica; hace comprender e impone".[23]

La especificidad del mito reside en que transforma un sentido en forma; en otras palabras, "el mito es siempre un robo del lenguaje". Y no todos los lenguajes resisten de la misma manera; la lengua es lenguaje más frecuentemente robado por el mito, y aquel ofrece una resistencia débil. En sí mismo, el lenguaje contiene disposiciones míticas; es un conjunto de signos dirigidos con una intención, también entendibles como *expresividad* de la lengua.

---

[22] Helena Beristáin anota que Saussure, en su teoría lingüística sustituyó el representante y lo representado por el significante y lo significado y preservó la palabra signo especializándola para designar el conjunto de ambos aspectos. Así significante y significado son los dos términos de la relación de significación, y el significante difiere del significado en que es un término mediador.
[23] *Ibidem.*, p. 208.

Las anteriores observaciones -referidas en Barthes- están lejos de anunciar un análisis semiológico en la presente investigación, pero es necesaria su mención para tomar ciertos elementos conceptuales que permitan observar con menos superficialidad, al menos, temas cuya raíz es el sexo significante-significado, sobrecargados de *sentidos*. La palabra sexo, estigmatizada con halos y velos que la visten y la desnudan de acuerdo a la necesidad, conveniencia, aspiraciones, deseos y, también, carencias del hablante, siempre en función a un medio ambiente que las codificará y valorará, como sucede en todo discurso, a través de una ideología (consciente o no). Las implicaciones morales, aquí, son fundamentales y la representación de ideas, apariencias objetos y sujetos procurará siempre su visualización (óptica o conceptual). Valor [24] e imagen [25] del significante y significado son complementos que no siempre pueden precisar sus fronteras.

Ahora, habrá que preguntarse con más libertad por ciertos conceptos fundamentales en torno a la sexualidad, punto de partida que estará presente en el desarrollo de esta investigación.

3.1.3.2. AMOR Y DESEO.

Pocas palabras como amor han sido tan repetidas y cargadas de sentido. Una visión humanista -para algunos religiosa- diría que el amor se inicia con el mismo inicio de la vida, pero ya para un niño de cuatro años la palabra tiene atributos particulares y así al paso del tiempo y su conformación en una vida colectiva, la idea de amor se delinea. Es claro que socialmente hay rasgos propios en una colectividad, individualmente esos rasgos hacen del

---

[24] En general, el valor, podrá definirse como "la utilidad o precio de los bienes materiales y la dignidad y el mérito de las personas". Esta palabra aparece como un concepto de difícil y variadas interpretaciones. Un acercamiento importante aquí, es el de Hobbes para quien "el valor o estimación de un hombre -dice- es, como su *precio*; es decir, como sería dado por el uso de su poder. Por consiguiente, no es absoluto, sino consecuencia de la necesidad y del juicio de otro...". *Vid.* Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: FCE, 1992, p. 1173. María Moliner anota en su Diccionario de uso del español que, valor puede ser entendido como "alcance": "significado o importancia de lo que se dice".
Por otra parte habrá que señalar que el valor "no es simplemente la preferencia o el objeto, sino más bien lo preferible, lo deseable, el objeto de una anticipación o de una espera normativa". *op. cit.* p. 1178.

[25] La imagen puede entenderse desde distintos enfoques. Aquí puede partirse de una "figura de un objeto formado en un objeto, una pantalla, la retina del ojo, una place fotográfica, etc. por los rayos de la luz o de otra clase que parten del objeto". Pero más sencillamente, imagen entendida como "Representación figurativa de un objeto en la mente". Moliner, María. *Diccionario de uso* (H-Z), México: Gredos, 1992, 90.

proceso amoroso un hecho particular. Al nombrar los hechos, situarlos, valorarlos -como se ha dicho antes- cada individuo les da rasgos particulares, independientemente de las motivaciones de sus comportamientos. Las definiciones del amor, una vez más, son tantas que al leerlas, cada lector encontrará fragmentos con los cuales elabora o destruye la propia. Pero no se puede olvidar que siempre se estará partiendo, en el discurso sobre el amor, más de ideales que de realidades; menos verdades comprobables que expectativas, siempre quebrantadas por las contradicciones de la realidad. La racionalización del amor como un proceso muy complejo que poco tiene en verdad de espontáneo y emotivo lleva a los estudiosos a afirmar, por ejemplo, que "el amor no es únicamente una anomalía, sino una improbabilidad completamente normal, además".[26]

Leemos escuetamente en el Diccionario de Lengua Española: "amor es afecto por el cual busca el ánimo el bien verdadero o imaginado, y apetece gozarlo; pasión que atrae un sexo hacia el otro; persona amada". Una definición con censura eufemística en el mismo lexicón define al amor como "Relaciones amorosas". [27] que tiene que *traducirse* por unión sexual.

Entre los múltiples usos, la palabra *amor* designa apreciaciones disímbolas, y la relaciona con la sexualidad; ya emparentada con la concepción freudiana, la relación amorosa aparece dentro de un contexto sexual-creador. Y será la "libido", la energía e impulso de los instintos -sobre todo sexuales- que perviven en el individuo. Freud señala que "... nuestra palabra *erotismo* incluye lo que se llama amor en religión y no está limitado al placer sensual bruto". [28]

Sin advertirlo estamos ante un concepto que define ambiguamente una necesidad y avidez que rodea muchos de nuestros actos en la vida: El deseo, "la tendencia profunda, invencible, y muchas veces espontánea, que empuja a un ser a *apropiarse* de la manera que

---

[26] *Vid.* Luhmen, Nikolas. *El amor como pasión.* Barcelona: Ediciones Península, 1985, 10.
[27] *Diccionario de la Lengua Española*, Decimonovena edición, Tomo I, 1981, 80.
[28] *Vid.* Morgan, Douglass N. *El amor, Platón, la Biblia, y Freud.* México: Diana, 1975, 181.

sea de un elemento del mundo exterior, o de otro ser. Esta tendencia se desarrolla y culmina en la sexualidad". [29]

El deseo rebasa con mucho el ámbito de la sexualidad; aunque la imagen de la sexualidad genera la avidez irrestricta por el sexo... (y casi siempre proporcional a la incapacidad de satisfacerse y gratificarse con él). Pero esa necesidad es impuesta desde el exterior.

Imagen [30]. Imágenes. Imaginar. En su demoledora claridad la imagen atrae y fascina nuestro embeleso como imán devorador de todos nuestros sentidos. El deseo es lo que es por las imágenes que representa y aun en la nebulosidad de miopías están ahí el deseo y sus espejos reflejos siendo más y más anhelantes. Porque el deseo lo es todo, es omnipresencia turbadora que perturba al sujeto en busca de su objeto (amado); revitaliza los egos más debilitados y las ambiciones más anémicas. Así se aprende a desear y perfeccionar los deseos. El deseo es un producto más, igual que las mismas mercancías que aspira. Para poder consumir hay que desear; Para poder ser dinámico hay que desear; la depresión se combate deseando ("Esa es la forma en que se presenta la vulgaridad del planeta espectacular". Debord). El deseo incesante lleva al individuo a la avidez maquinal que conduce al confinamiento del anonimato.

> De prohibido, el sexo se vuelve obligatorio lo que equivale a impedirlo mucho más eficazmente que asimilándolo al infierno. Si todo se ocupa de la sexualidad, la sexualidad se disuelve [...] Si se desean a la vez la ley y la transgresión ya no hay ni ley ni transgresión. Si la perversión es la norma, no más perversión.[...] Lo que tiene que ver con el deseo se convierte en un valor de cambio, su uso es inmediatamente replegado al intercambio, el deseo manifestado aquí o allá es entonces, o a lo sumo, una información.[31]

---

[29] Breton, André y André Pyere... *Léxico sucinto del erotismo*. Barcelona: Anagrama, 1970, 32.

[30] La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es letra de lo que me hace mal. Precisa , completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar [...] la imagen es aquello de lo que estoy excluido ... La imagen carece de enigma. La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla" *Vid.* Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI, 1983., 154.

[31] Sollers, Philippe. "El Deseo" en *Le nouvel observateur*, 18-24 de Julio de 1991. (Traducción de Lourdes Cerrillo Medina).

Philippe Sollers, el filósofo, observa el sexo y su práctica ya en decadencia; señala la pérdida de sus atributos iniciales como el acercamiento, por ejemplo, a la belleza y al erotismo.

> La pornografía debe ser lo más torpe y lo más idiota posible, o se trata de que se ejerza en las fronteras de la conciencia de uno: el sexo no tiene que ver con volverse inteligente o con un conocimiento de belleza, el sexo simplemente le recuerda que usted es como los otros [...] Sea lo que usted quiera pero no usted. La anestesia del deseo está prevista por su simulacro de satisfacción (Los sondeos no sabrían determinar las variaciones del placer, esto exigiría una elaboración verbal y lo que se busca es la afasia [32]

Pero ¿cuál es la consistencia del deseo; cuál, su espesor, su liquidez, su viscosidad, pero sobre todo a quién pertenece? Una vez más el círculo se cierra:

> El deseo es del lenguaje, aún más lenguaje, siempre del lenguaje. Sin conversación, equívocos, frases de doble sentido, variedades de registro y de vocabulario, mezcla desordenada de las significaciones, contrariedades, simulaciones, alusiones, no hay deseo, simple funcionamiento. [...] (En suma), ... el deseo es una tentativa de literatura. Aun mal escrita, instintiva, pobremente obscena, apunta a extenderse, a ramificarse, a hacerse más compleja, a vencer la inhibición como la censura. Uno lucha contra el deseo porque no sabe articularlo [...] Muéstrame cómo hablas y te diré como deseas ... El deseo es un proyecto de contrasociedad permanente " [33]

Significa, por una parte, que todas esas imágenes ideales -por lo tanto- deseables, se conciben en el pensamiento y ahí adquieren su febril intensidad que luego el cuerpo y su metabolismo se adjudican; afrontan, consumen, desechan o simplemente eluden. Aunque también parece advertible que el deseo como tal ahora se oculte y degrade en algún sinónimo como avidez: femenino más fluido y ejecutable.

Sin embargo, el sexo desde una perspectiva más somática, hormonal, es definido por la sexóloga Sonia Blasco:

> Fisiológicamente el deseo es un impulso producido por la activación de un sistema neuronal específico que está relacionado con

---

[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem.*

> las hormonas. Tanto en el hombre como en la mujer la principal hormona involucrada en el deseo es la testerona. Esta activa los circuitos cerebrales de los que depende el deseo y el placer. Hay un juego de ida y vuelta. la testerona estimula el deseo sexual y éste a su vez induce la producción de testesterona. Uno alimenta a la otra y viceversa [34].

Esta descripción disminuye la sobredosis *anímica* y por lo tanto diversamente valorada del deseo; así se le puede asociar al amor naturalmente: "El amor es el mejor afrodisiaco. El amor engendra deseo y éste incrementa el amor"[35].

3.1.3.3. LA DEVELACIÓN CONCEPTUAL.

Todo individuo en sociedad asume y experimenta de manera muy particular la sexualidad, aunque no le es exclusiva. El tema es esencial en todas las culturas; está presente desde las expresiones más simbólicas en el arte erótico de las sociedades llamadas primitivas hasta en las obras de arte denominadas universales; ya como representación icónica o como en un discurso literario que hemos delimitado (sub)géneros (cuyos extremos son el erotismo y la pornografía). La develación y expresión artísticas de la sexualidad son productos y expresiones de cómo se concibe sin censura. Por su parte, las ciencias naturales desde sus orígenes han hecho lo propio. Pero además, las áreas y disciplinas humanísticas se han introducido al tema no sólo para explicarlo y revelarlo sino también para situarlo en *sociedad*. La sexualidad socialmente adquiere una forma etérea, inasible. Al verbalizarse se va del eufemismo figurativo o metafórico hasta su omisión total. Y siempre en el ambiente oscilan un sinfín de bosquejos superpuestos; escapes, huidas, apariciones furtivas, entre contenidas (moralistas) y transgresoras (atrevidas, lascivas y declaradamente obscenas y pornográficas).

Pero es en ese espacio intangible que media entre la vida privada del individuo y vida en sociedad donde despliegan comportamientos, vestimentas, maquillajes, hablas, paradigmas (propios, apropiados y apropiables); es ahí donde la sexualidad vive más febrilmente. Siempre, dormidas, latentes, diluidas, siempre habrá pulsiones -para decirlo en términos freudianos-

---

[34] *Vid.* Pérez Oliva, Milagros. "Entrevista con Sonia Blasco" en *El País* (edic. mexicana), 15 de mayo de 1995.
[35] *Ibidem.*

siempre latentes en el cuerpo, y -sobre todo- en el pensamiento de todos lo hombres y mujeres del mundo civilizado que habitamos.

Definir la sexualidad es aceptar posiciones diversas de concebirla; las de los diccionarios son necesariamente asépticas ("Conjunto de condiciones que caracterizan cada sexo en determinada especie de seres orgánicos"). Será importante mencionar a Sigmund Freud cuando señala que "ciertamente, creeríamos que no puede haber duda acerca de la interpretación que debe darse al término *sexual*. Ante todo, por supuesto, significa lo *indecoroso*, aquello que no debe mencionarse". Henry Miller, por cuya novela *Sexus* (de la trilogía *La Crucificción Rosada*) fue procesado a finales de los cincuenta judicialmente en Oslo, señalaba hacia 1962, "a los hombres les gusta fornicar, y a las mujeres también. No hace daño a nadie y tampoco significa que haya que querer a todo el que se acuesta contigo, ¿no te parece?". Y finalmente, Malinovski observaba hacia 1929:

> Para los habitantes de las islas de los Mares del Sur, como para nosotros mismos, la relación sexual no es una mera transacción fisiológica, sino que presupone amor y requerimiento sexual, convirtiéndose así en el núcleo de instituciones tan venerables como el matrimonio y la familia. La sexualidad impregna el arte y le confiere su encanto y su magia. En realidad, preside casi todas las facetas de la cultura. En un acepción más amplia la sexualidad ... es más bien una fuerza sociológica y cultural que una mera relación corporal entre dos individuos.[36]

Sexo y sexualidad se utilizan como palabras sinónimas aunque la última es más amplia (y también más general); rebasa el hecho y corporeidad físicas, implica, extensivamente la personalidad del individuo para producir una respuesta erótica[37]. Actos sexuales (relación coital, masturbación, etc.) y comportamientos sexuales (cierto modo de vestir, "lectura" de revistas como *Playboy*,...) no son la misma cosa. Sin embargo aun estos deslindes no alcanzan propiamente la sexualidad.

---

[36] *Vid.* Masters, William H., Virginia E. Johnson y Robert C. Kolodny. *La sexualidad humana*. Tomo I. México: Grijalbo, 1987, 10.

[37] Georges Bataille define el erotismo en un sentido filosófico casi ontológico (no lejano al pensamiento de Freud) como "la aprobación de la vida hasta la muerte". *Vid.* Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets Editores, 1988, 23.

La presencia del erotismo -en su acepción más amplia- da sentido a la sexualidad; se puede decir con Georges Bataille que "aparentemente sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, y lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica...".[38]

La sexualidad puede observarse desde distintos enfoques; Masters y Johnson, por ejemplo, establecen cinco "dimensiones". En la biológica se especifica que "los factores biológicos controlan en gran medida el desarrollo sexual desde la concepción hasta el nacimiento, así como nuestra aptitud después de la pubertad". La psicosocial será significativa porque conjuga factores psicológicos tales como las emociones, la personalidad y las ideas, con elementos sociales como la interacción entre el individuo y quienes le rodean. "La vertiente social de la sexualidad se manifiesta también en que la colectividad la regula mediante normas, prescripciones y presiones parentales y grupos de los individuos [que lo rodean]". Para la pareja de sexólogos estadounidenses la dimensión conductual comprende los condicionamientos sexuales personales del sujeto, a partir de sus valores y experiencias. La dimensión cultural se relaciona, por supuesto, con factores propios de un medio ambiente y de una cultura. Los hábitos, las costumbres, las prácticas religiosas intervienen en la vida sexual del individuo. La dimensión clínica puede entenderse como un factor externo que mejora la vida sexual del individuo al seguir un tratamiento determinado.

Como se sabe la plenitud sexual del individuo puede disminuir en función a circunstancias externas e internas -conscientes o no-. Y muchas de las terapias psicológicas se relacionan con la sexualidad del individuo[39].

3.1.3.4. UNA MIRADA HISTÓRICA.

Se supone que desde hace más de cinco mil años existen referencias históricas sobre la sexualidad, aunque sólo se tienen datos muy limitados a partir del año 1000 a. de C. Ya entonces el incesto estaba condenado y la mujer era considerada una pertenencia personal,

---

[38] *Op. cit.* p. 10.
[39] *Vid.* Masters, Johnson y Kolodny, *op. cit.*, 13-15.

destinada a proporcionar placer sexual y cumplir funciones de reproducción: los hombres, por su parte, podían gozar relaciones sexuales con muchas mujeres. Asimismo, la prostitución estaba muy extendida.

Con el judaísmo nace una significativa interacción de comportamientos en torno a la sexualidad. los cinco primeros libros del *Antiguo Testamento* contienen normas relacionadas con la conducta sexual, en la enumeración de los Diez Mandamientos 89 (*Éxodo*, 20, 13) se prohibe el adulterio, mientras que en el *Levítico* (18,22, 21, 13) se proscribe categóricamente la homosexualidad. En el *Cantar de los cantares* se habla del sexo como un impulso creativo y placentero.

En la antigua Grecia se admitió y se estimuló de cierta forma la homosexualidad masculina. Eran corrientes las relaciones entre adultos y adolescentes púberes, por lo general, en el seno de un contexto educativo en el que el varón adulto tenía encomendada la información ética e intelectual de su pupilo.

Por su parte, a las mujeres se les consideraba ciudadanas de segunda categoría, en el supuesto de que se les pudiera aplicar el término. "En Atenas, las mujeres carecían de derechos legales y políticos, en la misma medida que los esclavos. Al inicio del primer milenio a. de C. las mujeres no pasaban de ser mera pertenencia, por más que en algún caso excepcional hubiese féminas con independencia de juicio. Para los griegos la mujer ante todo es "portador de hijos" .

Al inicio del Cristianismo se mezclan las concepciones griegas y las judías en torno a la sexualidad; el judaísmo no distingue entre el amor físico y el amor espiritual. Por su parte, el cristianismo siguió los principios griegos y habló de *eros* o "amor carnal", por un lado, y del *ágape* o "amor espiritual, no material". El *inminente* fin del mundo relatado por el *Nuevo Testamento* condujo al Cristianismo a ensalzar el ideal del celibato. A fines del siglo IV de nuestra era, la iglesia cristiana rechaza las posturas en torno al sexo; un ejemplo son los escritos de San Agustín miembro de la jerarquía eclesiástica; creía que la lujuria carnal era una consecuencia de la caída de Adán y Eva en el Paraíso, y que el pecado original se transmitió a

la especie humana en virtud de una sensualidad intrínseca que separó al hombre de Dios. De este modo, el sexo fue condenado en sus distintas formas. Con todo, San Agustín y sus seguidores, consideraban que la cópula matrimonial destinada a la procreación, era menos degradante que otros tipos de sexualidad.

Las ideas del pensamiento oriental sobre la sexualidad difieren mucho en relación a Occidente; la posición del Islam, el hinduismo y el Antiguo Oriente era, en general, mucho más abierta que en Occidente. El *Kama Sutra*, que data de la época de las *Confesiones*, constituye un pormenorizado manual hindú del sexo. Entre los chinos y los japoneses abundaban los manuales descriptivos en torno al goce sexual.

Al mismo tiempo que la Iglesia consolidaba su poder, hacia los siglos XII y XIII, la tradición cristiana sobre la sexualidad se fortaleció en Europa. La teología se igualaba con la ley civil; la postura "oficial" en el terreno sexual fue de repudio, salvo cuando primaban los objetos de procreación: existía una diferencia entre los postulados de la Iglesia y la realidad que se vivía. El nacimiento de las noblezas y las burguesías establece la separación drástica entre la vida cotidiana y las prédicas religiosas. Se fomenta una nueva forma social de conducta que implica la moral: el amor cortés en el cual, la mujer -dentro de las noblezas- se exalta casi a un grado de inmaculación. En este ámbito, el romanticismo, los amores secretos y el valor encuentran acomodo en las canciones de los juglares, la poesía y la prosa literaria. Aquí hay una separación entre el amor puro y los apetitos carnales; una prueba entre los enamorados consistía en que yacían desnudos en la cama para valorar la profundidad de sus sentimientos absteniéndose de la relación sexual.

El resurgimiento del humanismo y de las artes en Europa durante los siglos XVI y XVII conllevó una disminución de las restricciones sexuales así como un distanciamiento -cuando no olvido- de los códigos del amor sublime. La Reforma protestante encabezada, sobre todo, por Lutero y Calvino sería más tolerante que la Iglesia católica en cuestiones sexuales; Lutero, por ejemplo, no consideraba que el sexo fuera intrínsecamente reprobable, tampoco creía en las virtudes de la castidad y del celibato.

Por supuesto que para poder determinar las posiciones dominantes con respecto al tema, habrá que considerar el país, los estratos sociales y, como se ha visto, los grupos religiosos. Hacia el siglo XVIII hubo una amplia tolerancia sexual en Inglaterra y Francia, mientras que en La América colonial se impuso el puritanismo: se condenaba la sexualidad fuera del matrimonio y se alentaba la institución familiar. Quienes incurrían en adulterio o tenían contacto íntimo antes del matrimonio eran azotados. En Estados Unidos, la moral puritana se prolongó hasta el siglo XIX, acompañada de un cisma singular; sería gracias al ensancharniento de las fronteras y al cosmopolitismo de algunas ciudades que se produjo un relajamiento de las costumbres sobre la sexualidad. Así, la prostitución se observó a partir de 1820; de inmediato se forman grupos para combatirla por considerarla un "flagelo social" . Con todo, la prostitución se generaliza, todavía más.

A la mitad de este siglo, principio de la época victoriana, reaparece el remilgo y la pudibundez, aunque ya menos condicionada por la religión. Masters, Johnson y Kolodny señalan que "el espíritu del puritanismo victoriano consistía en la represión sexual y en un sentimiento arraigado del pudor, exigidos por la supuesta pureza e inocencia de las mujeres y los niños."[40] Las modas en el vestido mostraban un puritanismo exacerbado, hasta el punto de no permitir la sola insinuación de un tobillo o un cuello femeninos. En Estados Unidos las convenciones morales se fueron liberando, pese a la presencia del puritanismo victoriano, por ejemplo, en St. Louis se aceptó la legalización de la prostitución, lo cual provocó reacciones polémicas en los distintos sectores de toda la nación. De nuevo, se instituyeron grupos que combatieron la inmoralidad sexual.

> Aunque en esencia el puritanismo victoriano mantenía criterios claramente reprobatorios en cuestiones sexuales -en aquellas épocas se aprobaron las primeras leyes que prohibían la pornografía-, existía la otra cara de la moneda: un mercado "clandestino" de escritos e ilustraciones de carácter sexual con una gran masa de compradores. En Europa, la prostitución era una práctica común y en

[40] *Op. cit.* p. 21.

la década de 1860 una ley aprobada por el Parlamento británico legalizó y reguló su ejercicio.[41]

La clase media, con todo y el ideal victoriano -de una mujer dócil y sin apetencia sexual- tenía anhelos sexuales, incluso los entendió de una manera muy semejante a la mujer de nuestros días. Nadie puede negar, por otra parte, que la mujer victoriana tenía relaciones maritales, que gozaba, y en algunos casos llegó a tener encendidas pasiones fuera del matrimonio.

> Aunque es indiscutible que muchas mujeres de la época victoriana padecieron la represión sexual [...] aquéllas mujeres que contribuyeron al concepto de la pudibundez se hallaban más cerca de las feministas actuales de lo que muchos quieren admitir ... La mujer victoriana trata de alcanzar una cierta medida de libertad sexual renunciando precisamente a su sexualidad ... para evitar que se considere o se le trate como un objeto sexual. Su mojigatería era una máscara que ocultaba eficazmente su objetivo más radical de liberarse como persona.[42]

El siglo XX vio una transformación radical en las concepciones sobre sexualidad, gracias a distintos investigadores. El sexólogo inglés Havelock Ellis (1859-1939) se anticipó a muchos temas, después desarrollados por S. Freud sobre la sexualidad infantil ya algunas de sus opiniones causaron sorpresa; por ejemplo, se opuso a la idea victoriana de que la mujer "decente" no sentía apetencia carnal. Sigmund Freud (1856-1939) da una significación muy grande de la sexualidad en la existencia humana; consideró que la sexualidad era la fuerza primigenia que conducía todos los actos, a su vez causante de la *variedad* de neurosis (trastorno en que se impone la angustia y se alteran las facultades para abordar los problemas de la realidad). El pensamiento freudiano llevó al método clínico del psicoanálisis que permite el diagnóstico y el tratamiento de los conflictos inconscientes.

A las marcas y secuelas que dejaron la primera guerra mundial se sucedieron una serie de cambios que transformaron la sociedad europea; los movimientos, no sólo sociales sino también, artísticos así como los medios de comunicación traen consigo nuevos modos de vida.

---

[41] *Ibid.* p. 21.
[42] Haller y Haller, 1977, p. XII, *Vid. La sexualidad humana...*, p. 22.

Las mujeres asumen, desde distintos enfoques y sitios, una posición con respecto a las transformaciones de la sexualidad en el mundo. Margaret Sanger se adelanta a los movimientos de control de la natalidad en Estados Unidos; Katharine Davis lleva a cabo un estudio sobre la vida sexual de 2 200 mujeres (1922, 1929). por su parte Marie Stopes, en Inglaterra, escribe un manual matrimonial donde no tiene reparos moralistas en sus descripciones. Y en 1926 Theodore van de Valde da a conocer *Ideal Marriage*, un texto en el que detalla una amplia variedad de técnicas sexuales, admitiendo el sexo bucogenital. Y luego de la segunda guerra aparece un sexólogo que tendría una significación indeleble; Alfred Kinsey (1894-1956), quien al advertir la falta de datos serios sobre el comportamiento sexual del ser humano, realiza una serie de cuestionarios a sus alumnos en la Universidad de Indiana, sobre su historial sexual; más adelante inició un trabajo de investigación a partir de miles de cuestionarios en todo el país. En 1948 publica, en colaboración con Wardell Pomeroy y Clyde Martin, *Sexual Behavior in the human male* y, cinco años después con la ayuda de Paul Gebhard, *Sexual Behavior in the humane female*. ambos informes se sustentaron en largas entrevistas con doce mil personas de distintas condiciones sociales. Kinsey y sus colaboradores fueron criticados por su falta de rigor metodológico, incluso se acuso a las publicaciones de inmorales; en *Life* se escribió que la obra condujo "agresión en la familia como unidad básica de la sociedad, negación de las normas éticas y glorificación del desenfreno" (Wickware, 1948). El primer título (1952) tuvo mejor recepción que el segundo (1953), el cual fue censurado por algunos periódicos y revistas; las instituciones eclesiásticas y académicas, calificaron de amorales los resultados de Kinsey, incluso se le atribuyeron matices comunistas.

El tema del sexo se empieza a tratar con cierto desenfado en libros y películas; asimismo la música popular alude al tema. Albert Ellis resumió las costumbres de la época en Estado Unidos la norma fundamental sobre la que se asientan nuestras actitudes referentes al sexo, el amor y el matrimonio, puede enunciarse con absoluta y apabullante claridad diciendo:

a) Si se trata de pasar *un buen rato,* hay que abstenerse; b) Si es una *obligación,* hay que cumplir con ella.

William H. Masters y Virginia E. Johnson -médico y sicóloga- de la Universidad de Washington, en St Louis se apartaron de los métodos de Kinsey y sus discípulos, al sostener que para entender la sexualidad humana se requería un conocimiento previo de anatomía y fisiología sexual, así como estar avezados en datos sicológicos y sociológicos. La pareja de estudiosos concluyeron que la única forma de esclarecer el tema era mediante la observación directa. luego de nueve años de estudios, hacia 1965, habían analizado en conjunto más de diez mil episodios o secuencias de actividad sexual, realizados por 383 mujeres y 312 hombres. Luego siguió un trabajo científico, *Human Sexual Response* (Masters y Johnson, 1966). Las opiniones sobre los resultados fueron encontradas; para algunos los hallazgos fueron significativos, para otros, el estudio fue "un planteamiento demasiado mecanicista". Para muchos, incluso, la investigación fue considerada un "ultraje a la moral". Esta misma pareja de estudiosos publicaron en 1970 *Human Sexual Inadequacy*, título que representó un hito por su enfoque original sobre tratamientos de problemas sexuales que anteriormente requerían terapias muy prolongadas, pero sin éxito asegurado. Así surgió una especialidad, la terapia sexual: mediante un tratamiento de dos semanas -con un porcentaje de fallo de uno a cinco-; surgieron miles de clínicas sexuales en todo Estados Unidos; nacerían, también, otras terapias como las de la doctora Helen S. Kaplan y el médico Jack Anon.

Luego vendría la publicación de decenas de libros menos técnicos sobre el tema. Al parecer el más seguro fue *The Joy of sex* (1972); además de ser el de mayor aceptación; sus ventas alcanzaron los nueve millones de ejemplares.

En la década de los sesentas el cambio de la mentalidad con respecto al sexo fue total; entre los factores, sobresalen la comercialización y fácil acceso a las píldoras anticonceptivas; los movimientos de protesta de adolescentes y jóvenes adultos; el resurgimiento del feminismo con una nueva visión, y mayor desinhibición y libertad en las conversaciones y

manifestaciones en torno al sexo. El himen se devaluó y la cultura hippie dio paso a la configuración de nuevas relaciones amorosas: la "unión libre" y la vida comunitaria.

Debe recordarse que la guerra de Vietnam llevó a la juventud a un escepticismo, tenían dudas de los valores imperantes, esto terminó por causar una escisión con el *establishment*. Esta oposición se mostró de diversas maneras, ya en la vestimenta, en la música en el habla; asimismo en el consumo de drogas, en nombre del placer, la libertad sexual; de ahí las prédicas como "Haz el amor, no la guerra".

Todos estos factores contribuyeron a la conocida revolución sexual. Por supuesto que la píldora posibilitó de manera más directa las relaciones sexuales, ante los riesgos del embarazo, permitiendo el sexo a millones de parejas con fines placenteros o de unión libre más que orientada a la procreación. De cualquier forma, la sexualidad, al menos en apariencia, dejo de ser un tema tabú en la sociedad norteamericana. En los sesenta surgieron los bares con moseras que exhiblan los pechos desnudos (*topless*), y la desnudez llegó a los espectáculos musicales en *Hair* y en *¡ Oh, Calcuta¡*. La publicidad poco a poco se apropió implícita o explícitamente del sexo y la sexualidad como motivos alegóricos o conductores.

En realidad hubo muchos factores que condicionaron la visión que sobre el sexo fue adquiriendo la sociedad estadounidense; por ejemplo, la cohabitación no matrimonial (la unión libre); la legalización del aborto por el Tribunal Supremo Federal, en 1973, -que permitió el aborto sin riesgos aunque provocó polémicas morales; la aceptación de la Asociación de Psiquiatría de los Estados Unidos de excluir a la homosexualidad del cuadro de enfermedades mentales (1974), permitió el paulatino reconocimiento da los derechos exigidos por el movimiento *gay*; la importancia y alerta que se tomó ante las agresiones sexuales -extensión, en parte de los movimientos de liberación de la mujer-(también, gracias al trabajo de científicos que mostraron que la violación es un delito, fruto de pasiones exacerbadas y no un simple delito de agresión). Más hechos reveladores como las nuevas modalidades de fecundación, que culminaron, en 1978, con el nacimiento del primer "bebé-probeta". Métodos artificiales,

como la técnica de trasplante de embriones y el de las "madres sustitutas", se han perfeccionado.

Durante finales de los setenta y principios de los ochenta los comportamientos sexuales fueron tan tolerantes que para ciertos sectores de la sociedad estadounidense se convirtieron en inmorales. Así surgieron en Estados Unidos organizaciones como la *Moral Majority* que rechazó la educación sexual en las escuelas públicas y realizó una campaña en contra de la promiscuidad sexual: el movimiento, sin embargo, no logró que se aprobara una enmienda constitucional que prohibía el aborto bajo cualquier pretexto. La existencia de una enfermedad por transmisión sexual, (ETS) el herpes genital, que afectaba sobre todo a heterosexuales, causó enorme preocupación, a finales de los setentas, entre la población de ese país. Más aún el SIDA (Síndrome de inmunodeficiencia adquirida) afectaría sobre todo a los varones homosexuales. Ambas enfermedades parecían consecuencia de la promiscuidad sexual. Muchos han visto en "la enfermedad del siglo" un castigo de Dios para quienes "transgredían" las normas sexuales.

La perspectiva de los sexólogos estadounidenses, no deja de ser esquemática, pero se incluye como un referencia más sobre el tema que nos ocupa. Habrá que recuperar un factor significativo que, como se ha visto, siempre está presente en la sexualidad: la censura que puede ir del omnipresente sentimiento de culpa (que toda cultura jerárquica impone filtrado y concentrado vía la moral) hasta las leyes penales de los códigos y reglamentos.

Todo lo relacionado con el sexo tiene implicaciones -y muchas veces consecuencias- impensables; los prejuicios y deformaciones parecen insalvables, incluso son un ingrediente concentrado, presente en un sinfín de actitudes, en las relaciones sociales interpersonales de los individuos de todas las sociedades, no sólo en las desarrolladas, de occidente.

3.1.3.5. PASIONES Y PROHIBICIONES EN LA CIUDAD DE MÉXICO.

En la ciudad de México la "transición" de los sesentas se vivió con mayor lentitud en comparación con otros países. Durante esos años la embestida moralista perdió, aunque, significativamente, se hizo más obsesiva.

Puede entenderse que exista una "doble moral" (en sí misma la asignación ya es moralista); sus antecedentes se sitúan en la década de los cuarentas. En esos años se proponen nuevas reglas para regular la prostitución y el funcionamiento de los centros nocturnos, se prohiben el juego y las apuestas, y se realizan acciones contra el consumo de estupefacientes y el tráfico de drogas. En México, la censura sobre la vida sexual proviene principalmente de la familia,

> Invención conjunta de la iglesia católica y las clases dominantes, cuyo ideal, utopía del mando irrestricto del patriarcado, se transparenta en unas cuantas acciones: monogamia de aplicación unilateral (sólo para mujeres), ocultamiento o negación del placer, abuso político de prohibiciones (y tolerancias) sexuales, elevación de la ignorancia al rango de obediencia de la ley divina y de la ley social, represión enaltecida a nombre del deseo de una mayoría jamás consultada al respecto[43]

En contraparte a las normas y acciones *establecidas* y emprendidas por el Estado y la Iglesia. Los citadinos asisten, en su mayoría, a los sitios de disipación; viven un ambiente de fiesta nocturna; se goza el comercio carnal en el cabaret y el arrabal. Pero a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta los melodramas de exóticas y rumberas pierden fuerza en el escenario urbano. El ánimo orgiástico de la vida nocturna decae.

Entre 1952 y 1966 la ciudad de México es gobernada por Ernesto P. Uruchurtu, mejor conocido como "el regente de hierro" quien impuso un reglamento que impedía la mínima crítica al sistema. En su largo mandato se fortalece la idea de modernización. Proporciona a la iniciativa privada conseguir grandes inversiones con el pretexto de realizar obras sociales. Prolonga el Viaducto Miguel Alemán; convierte la calzada de Tlalpan en vía rápida, entuba canales y ríos. Sobresale el clima de autoritarismo. Todas las expresiones relacionadas con el sexo son censuradas.

En 1959 se implanta la hora límite para el cierre de cabarets: la una de la mañana, porque "hay que proteger -declararía Uruchurtu- el salario de la clase obrera, que no puede

---

[43] *Vid.* Monsiváis, Carlos. "Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas: hacia una crónica de costumbres y creencias sexuales en México", (II) en *El Nacional*, 24 de marzo de 1995.

dilapidarse en antros". Durante los cincuentas y principios de los sesenta se desata una intensa campaña de moralización que abarca los sitios de diversión y vida nocturna; la prostitución; los libros y las revistas de contenido erótico.

La prostitución, por su parte, iba más allá de burdeles y calles; se encubría en anuncios velados dentro de las secciones periodísticas de "Aviso Oportuno" , y a través de tarjetas de presentación que anunciaban: "artes culinarias", "artículos para caballero" o "lubricantes finas".

En este tiempo la moral porfiriana se vuelve el último reducto del México Ideal; asimismo, se llevan a cabo asambleas católicas que reorganizan en cierta forma, organismos como la Unión Nacional de Padres de Familia y la Liga Mexicana de la Decencia. Esta última se proclamaba en favor de la "moralización del ambiente". Se llevan a cabo quemas de publicaciones "pornográficas".

Entre los años veinte y los sesenta, los usos y costumbres amorosos se moldearon por "el dogma religioso y el dogma cívico (...) surgieron tres discursos modernos sobre aquellos usos y costumbres: el médico criminológico o saber clínico; el freudismo; ese montaje de apreciaciones vernáculas de Freud, Adler y Jung; y los estudios sobre *el ser mexicano*. Las tres vertientes se aplicaron a racionalizar un *enigma* que era el rostro de lo indomable: el tránsito de una sociedad de lo tradicional a lo moderno".[44]

A partir de los años sesenta, un nuevo comportamiento sexual encuentra su equivalente en la contracultura de Estados Unidos; La sociedad mexicana se *americaniza*, con el influjo del *rock*, las drogas (mariguana, LSD, anfetaminas y alucinógenos) la revolución sexual. Los nuevos guías y paradigmas son los músicos, antes satanizados, atacados y después, exaltados y *valorados* por la cultura dominante (los Beatles, los Doors, los Rolling Stones, los Who, Janis Joplin, Jimi Hendrix).

Los sesenta son años de transición; la modernización alcanza la vida social, hábitos cotidianos y costumbres sexuales; son más los sectores que empiezan a creer en la idea del

[44] González Rodríguez, Sergio. *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*. México: Cal y Arena, 1993, 47.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

derecho al placer sexual contra la moral religiosa y las normas cívicas. La ciudad de México crece, su morfología se transforma por el aumento desmesurado de la población; se crean nuevos espacios como la Zona Rosa y otros centros comerciales.

La familia sigue siendo una institución inamovible e *inquebrantable*. La Iglesia, de nuevo, gana espacios ante la opinión pública; el mundo no parece tener más divisiones axiológicas que las maniqueas: buenos y malos; mujeres *decentes* y *putas*; hombres *machos* y *maricones*.

Por muchos años la censura tuvo como función mantener vigentes los sentimientos de culpabilidad bajo la voluntad de la ley y la autoridad del orden. A partir de los setentas, la proyección de la censura se transforma ante la opinión pública. Se acepta el lenguaje procaz y los cuerpos desnudos. El cine de cabarets regresa a las pantallas mexicanas; en 1973 las autoridades expiden dos reglamentos sobre Ley Federal de radio y Televisión y Ley de la Industria Cinematográfica, relativos al contenido de las transmisiones. Las reglamentaciones, basadas en los antiguos conceptos de moral y decencia no lograron atenuar las producciones de los medios masivos de comunicación, así como la recepción favorable del público.

A principios de los años setenta, la realización del Festival de Avándaro diluye la idea tradicional de promiscuidad; durante tres días desaparece la diferencia de los sexos; "el orgasmo masivo" deja de ser un insulto y procacidad; los desnudos que son la declaraciones de independencia, desembocan en otra visión de las relaciones humanas, más abierta y divertida.

Carlos Monsiváis recuerda que en la marcha conmemorativa del décimo aniversario de la matanza de Tlatelolco aparecen contingentes de la llamada liberación *gay*. El 2 de octubre de 1978 se rompe con la tradición del ocultamiento, represión y silencio. Tres meses antes grupos del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria inician la marcha anual del Orgullo Gay: impulsan mesas redondas y conferencias, expresan libre y "obscenamente" sus ideas y

prácticas de sexualidad en novelas, cuentos, obras de teatro, coreografías, películas [...]La homosexualidad sale del discurso privado y se vuelve pública.[45].

La liberación sexual alcanza sus excesos al inicio de la década de los ochenta. Sin embargo, el descubrimiento del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), en junio de 1982, permitirá a los sectores conservadores recrudecer sus ataques contra grupos marginales: homosexuales, negros, prostitutas, y toxicómanos, culpándolos de la propagación de esta enfermedad; se comenta que el SIDA es un "castigo divino" para disidentes sociales.

Los años noventas se inician al grito de "¡ya no hay moral!" El arreglo personal, la actitud desenfadada, las modas musicales, las publicaciones y espectáculos, los programas radiofónicos y televisivos, el cine y, en general, la cultura visual reflejan la afirmación de la identidad neoindividual y la visión posmoderna.

El SIDA en esta década abre las posibilidades de nuevos espacios para discursos sobre educación sexual y sexualidad preventiva. El virus de inmunodeficiencia adquirido alcanza a niños y amas de casa, el índice de bisexualidad en el hombre es "alarmante" -según lo expresan los medios de difusión. A partir de esta enfermedad los temas que pertenecían a la vida privada pasan al debate público. Sin embargo, las autoridades y grupos conservadores toman nuevamente un comportamiento paternalista: se revalúa la importancia de la familia monogámica como principio que garantizará una vida feliz y saludable. La Iglesia propone la fidelidad conyugal y el celibato como remedios al mal del siglo. Solo es válida la sexualidad reproductiva.

Los últimos años han sido de cambios imprevistos y contrastes económicos, políticos y socioculturales. La sexualidad, en consecuencia, se ha transformado en todos los estratos de nuestra sociedad. El neoindividualismo, "ha liberado el sexo de las antiguas obligaciones autoritarias pero, al mismo tiempo, ha incluido normas que, por ser menos drásticas, impiden a nuestras sociedades insertarse en el caos de las pasiones licenciosas".[46]

---

[45] El rock -dice Monsiváis- es la cultura de filos religiosos que le sirve a una generación para relativizar o cuestionar irónicamente, nociones antes irrefutables: la virginidad, la honra, la sumisión al autoritarismo paterno o gubernamental. Véase *op. cit.* , 31 de marzo, 1995.

[46] Lipovetsky, Gilles. "Una nueva moral sexual" en *etcétera*, Abril 15 de 1993, 16.

La vivencia de la sexualidad libre no deja de ser un espejismo, aunque hay ciertas concesiones al hedonismo y el liberalismo; otras puertas siguen cerradas drásticamente a través de la "censura oficiosa y el terrorismo moral que llevan a cabo ciertos grupos de ultraderecha, con el apoyo de la jerarquía católica y de poderosos sectores empresariales y políticos que con ello propician -más que procurar disminuirlos- el SIDA, los abortos, los embarazos prematuros, que sus ideales de virginidad y castidad absoluta".[47]

Con este panorama la ciudad de México ingresó al *Sex Business* abierto: informática sexual; *Sex shops, sex lines*, proliferación de publicaciones y videos de contenido sexual que se expenden en puestos de periódicos o se entregan a domicilio y por supuesto, la sofisticación de los diversos sistemas de prostitución.

En lo que va de esta década, la industria sexual mexicana es el complemento de una sociedad fracturada en todos los ámbitos pero principalmente en el de las relaciones interpersonales.

La modernización del país exige condescendencia; al final, todo se acepta siempre y cuando se cumpla con la *norma* tácita, impuesta por una censura omnisciente e inexorable ... Paralelamente a las visiones del negocio sexual y a la configuración de una nueva moral, las opiniones de algunos mexicanos esbozan el camino entre expresión y censura; entre la apertura y la clausura; resulta un *collage* de formas de mirar en contraste: ¿Conservadores o liberales?[48]

3.1.3.6. DESVESTIR LA SEXUALIDAD.

Como se ha visto, precisar la sexualidad es un intento tan complejo como relativo. Hay que admitir que toda definición de aspectos relacionados con el sexo conlleva delimitaciones ideológicas y sobre todo morales. Al explicar la sexualidad se puede ir de la morbidez anecdótica a la disertación científica o, al menos, sistemática.

---

[47] *Vid.* González Ruiz, Edgar. *Conservadurismo y sexualidad. Cómo propagar el SIDA*. México: Rayuela Editores, 1994.

[48] Es interesante reproducir un comentario del autor Henry Miller, en torno a la censura en la literatura: "No puede usted eliminar una idea prohibiéndola, y la idea ligada a esta causa es la libertad para leer tanto lo que es malo para uno como lo que es bueno para uno... o lo que es sencillamente inocuo. En fin ¿cómo puede uno cuidarse del mal, si no sabe en qué consiste?" *Vid.* Lotn, De*Vid. Pornografía, erotismo y literatura*, p.51.

Los movimientos sociales de finales de los sesentas, repiten las crónicas y textos sociológicos, terminaron con los mitos en torno a la sexualidad y al sexo (términos que se igualan pero distan mucho de ser lo mismo). Habrá que precisar: las mitologías, los tabúes, los prejuicios, más que haber terminado se han transformado de acuerdo a los tipos de sociedad y sus formas de vida. Las explicaciones de este hecho son interminables y, solas, serían el motivo de miles de páginas. Tan sólo habría que pensar en que las palabras y, sobre todo, las imágenes en torno al sexo y la sexualidad son infinitas.

¿El lector podría hablar de sí mismo sobre sexo y sexualidad sin que aparezca algún atisbo de recóndita inquietud o malestar?; se puede afirmar que la educación en su vertiente denominada moral le impide hablar de hechos que la ideología ha restringido a la intimidad de hombres y mujeres, sobre todo si han alcanzado la edad adulta y alguna otra *jerarquía* social. Desde otro enfoque toda valoración moral no deja de conllevar algún prejuicio. Y los prejuicios ante todo se dejan entrever en el sentido que adquieren las frases íntimas; las cartas indecibles, las confesiones súbitas; las palabras desinhibidas -gracias a algún estimulante-; las revelaciones en el diván, etcétera. Hay que aceptar, como dice Barthes (*Mitologías*) que la lengua es mito y el mito es una forma de ideología[49]. Significa que todo deseo, intento, concepto, proyecto, explicación, que sobre el mundo tiene cualquier hombre o mujer, está predeterminada por una ideología; implica también, las imágenes deseadas y las representaciones anhelantes en la plenitud amorosa en sus distintos enfoques. Entonces significa que antes de revelarse los cuerpos, los nombres y los objetos ya están bosquejados, delineados y sus sombras anunciadas. Claro las posiciones ideológicas no son pocas.

La memoria histórica es muy importante; esa memoria parece trasmitirse de generación en generación, de comunidad en comunidad, de nación en nación, de raza en raza, tan imperceptible como devastadora. Pero esta devastación asimismo es el cimiento de raíces

[49] *Vid.* Baristói, Helena. *op. cit.* p. 336. Será interesante recoger la definición que la mismo lingüista da de ideología: "Sistema de ideas y representaciones (mitos, imágenes), determinado por la sociedad, que los individuos producen en su *discurso* y que sustentan acerca de su propia ubicación en el mundo y de su propia relación con él. p. 255.

imperecederas del pasado; que bien podrían ser los sueños colectivos que es otra forma de ver los mitos.

El amor en abstracto se ha definido con tanta redundancia que se perdió en su verbalización, manoseo, y explotación. Pensar, por ejemplo, que la expresión *hacer el amor* en muchas ocasiones puede significar hechos, en rigor, diferentes, como copular y fornicar.[60]

No es objeto central de este trabajo hacer delimitaciones semánticas de conceptos como sexo y amor pero hay que aceptar que es a partir de representaciones, ideas, que el individuo responde para todo ese mundo insaciable e *estimulante* (muchas veces proporcional a su capacidad anticlimática). Así se entiende porque por ejemplo Ramón Gómez de la Serna señale "el sexo es una escritura muy cerrada". Los mismos escritores constantemente descodifican conceptos creados y es*tabl*ecidos por la misma literatura y sus modas. Ya la idea común de poesía amorosa nos remite al sentimiento tan desbordado como estéril, de ahí que el poeta con sus propios elementos muestre la racionalidad de su oficio sin perder sus rasgos expresivos y formales: *Uno se hace a la idea,/ desde la infancia,/ de que el amor es cosa favorable/ puesta en endecasílabos, señores/Pero el amor es todo lo contrario del amor [...] Mídese amor por odio./ [...] mídese amor por metros de locura corriente./ Todo el amor es sueño/ [...] de alguien que muere, el amor es un árbol que da frutos/ dorados sólo cuando duerme.*

Pero habrá que acercarse más al objeto de este trabajo. Si se acepta que la majestad de la ideología reina, domina, se impone a las sumisas, ceñidas y atildadas impresiones que vanamente discurren en nuestras respuestas en torno al sexo y la sexualidad para *usted* y, más, ¿cómo los asume quien escribe y quien lee? Más que consumar verdades verbalizadas, al responder siempre habrá un *sistema* mediador (ideología, disfrazada de formalidad con decoro

[60] Por otra parte la expresión "hacer el amor" en su utilización perdió la fuerza de su plenitud emotiva original para convertirse ya la vulgarización moralista de la liberación física, a la inversa "*hacer el amor* ya no es sinónimo de *relación significativa entre dos seres humanos*", señala Carlos Monsiváis.

-¿decorada?-, con la respectiva dosis de culpabilidad y represión[51]) interpuesto entre lo que se piensa, lo que desea, lo que dice y lo que se hace.

Es el peso de sociedades represivas como la nuestra que permiten que la prohibición vaya y venga como pez en el agua, *gracias* al acentuado caos y desfasamiento que hay entre instinto y razón. Todo en su conjunto hace al sexo en su ocultamiento como sucio. De este modo la desnudez se convierte en algo feo; como señala D. H. Lawrence

> ...degradan y afean el acto sexual [y las imágenes pornográficas] , triviales , corrientes y molestas ... Es la catástrofe de nuestra civilización. Estoy seguro que ninguna otra civilización, ha dado muestras de tan inmensa proporción de desnudez degradada e ignominiosa, y de una sexualidad tan sucia, fea y escuálida . Y es que ninguna otra civilización ha acarreado al sexo hacia la clandestinidad y a la desnudez hacia el excusado[52]

Desvestir la sexualidad es casi imposible, implica el agobio de la cultura ante el acecho que procura la desnudez. Hay vestuarios de muchas texturas, por supuesto que el ropaje verbal y visual es fundamental en la revelación y ocultamiento de la sexualidad. Con esta investigación hemos quitado solo algunas prendas, hemos logrado solo una aproximación, pero como marco general funciona para lograr una ubicación contextual.

3.1.4. INVESTIGACIÓN ESPECIFICA.

En la siguiente fase de investigación se llega del marco general a puntos más específicos. Se delimitan las coordenadas del tema; el investigador establece los subtemas que va a exponer y desarrolla las ideas principales.

Primero realiza un boceto que poco a poco se convierte en el esqueleto de la investigación. Selecciona los materiales de fuentes bibliográficas y hemerográficas, así como sus fichas de datos sobre información testimonial y observación directa. Jerarquiza la información obtenida y redacta el texto.

---

[51] Estos términos por demás usados con superficialidad, sería pertinente tomarlos en cuenta ahora, pensando en la carga que tienen en un texto como "El malestar de la cultura" de Sigmund Freud.

[52] Vid "El sexo es una escritura muy cruzada", *Revista de la Universidad de México*. Números 3 y 4, Noviembre, Diciembre de 1977. p. 5.

Para la serie *(Exhi) visiones sexuales de los noventas*, los universitarios realizarán como investigación una guía descriptiva acerca de algunas opciones de comercio sexual: líneas calientes, tiendas del sexo, publicaciones y videos pornográficos, prostitución en estéticas y centros de masaje, tecnología sexual, bares de *table dance*. Otra parte de la investigación expondrá ejemplos de la apertura y censura que se da en torno del libre ejercicio de la sexualidad de los mexicanos.

De esta gama de posibilidades elegimos la oferta del espectáculo de *table dance* para desarrollar el primer video. La información presentada abarca los puntos principales de este fenómeno.

3.1.5. INVESTIGACIÓN: "(EXHI) VISIONES SEXUALES EN LOS NOVENTAS. LA MODA DEL *TABLE DANCE* ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRIÓ?

3.1.5.1. VIDA NOCTURNA AL DESNUDO. DE NORTEAMÉRICA A MÉXICO.

Del azoro al agitamiento; de la contención al desenfreno; del tedio al júbilo; de la mirada al sudor ciego, el hombre de una ciudad que ya rebasa los 22 millones de habitantes encuentra en la noche protectora de los impulsos y curiosidades que el cuerpo, solo añora y araña en las repletas mañanas ansiosos por llegar a tiempo a sus labores.

La oscuridad sombreada con la intermitencia luminosa de faros ambulantes, delinea; los escenarios, ahora, no son las oficinas , los enormes centros comerciales o las escuelas que ven entrar a sus alumnos con parsimonia. Al atardecer, las avenidas diurnas se convierten en los senderos del deseo; desde el Paseo de la Reforma, hasta la masificada Tlalpan, pasando por Insurgentes - que puede cambiar su rostro de una esquina a otra-. Algunos restaurantes y bares flanquean, rodean y encubren los centros de diversión nocturna: negocio, entretenimiento, necesidad, gusto, fantasía, bohemia, mitomanías, y más, coinciden en los espectáculos que conducen al sexo en todas sus variantes.

Atrás quedaron los cabarets de foco rojo, animados por boleros, cumbias y danzones. Los empresarios cada vez buscan nuevos espectáculos que adornen sus lugares y atraigan más clientes. Mientras más diferente, nuevo, elaborado y sofisticado sea su producto, mayor

aceptación tendrá. En los años noventas se adoptó la moda de los espectáculos afrodisiacos: camisetas mojadas, lucha en lodo, tangas, topless, y el de mayor auge: el *table dance*.

En los lugares denominados de *table dance* se ofrece: streap-tease (las chicas se desnudan parcial o totalmente en una pista o pasarela al ritmo de tecno pop), *table dance* (las bailarinas se desnudan sobre una mesa o barra tomando como medida la duración de una canción) y lap dance (las bailarinas desnudas o semidesnudas realizan movimientos sobre un cliente simulando una danza erótica). En general, al lap dance se le confunde con el *table dance*.

En la modalidad mexicana del *table dance*, las bailarinas salen a las pistas, generalmente enmarcadas por tubos que ellas acarician como enormes falos metálicos, balancean su pelvis sugestivamente y adoptan poses provocativas mientras se despojan de su escasa ropa.

Los espectadores generalmente van en grupo - aunque los hay solos -, y tienen la opción de pagar de 50 a 200 pesos, de acuerdo a cada lugar, para comprar un boleto y tener derecho a que una de las bailarinas de la pasarela ofrezca un *show* privado en su mesa - por no decir en sus piernas. Algunas de las chicas permanecen conversando con el cliente a cambio de una copa. Si se llega a una buena transacción es posible que la chica salga con el cliente a otro lugar, pero no todas las bailarinas ejercen la prostitución.

Esta moda proviene del *sexmarket* estadounidense, especialmente de los clubes *topless*, estos lugares son la atracción favorita de la vida nocturna y proliferan en Miami, Atlanta, Detroit, Houston y Nueva York. Los noctámbulos afirman que las Vegas "se ha quitado el sostén", lo que alguna vez fue un espectáculo propio de lugares de segunda categoría, a partir de 1988, se convirtió en una atracción de altos vuelos.

Un ejemplo es el *Stringfellow's* de Nueva York que pasó de discoteque a *Cabaret de la femme*; cuenta con aproximadamente 200 bailarinas. En diciembre de 1991, Peter Stringfellow recibió la licencia del espectáculo *Pure Platinum*, de Michael J. Peter, quien posee cerca de 30 centros *topless* situados en el área de Florida, Mineapolis hasta Honolulu.

Algunos otros lugares son el *Colorado Bar and Grill* en Houston; el *Cabaret Royale* en Dallas decorado al estilo *Follies Bergere*, cuenta con 385 bailarinas aproximadamente; el lujoso *Solid Gold*, se encuentra en Mineapolis (con sucursal en la ciudad de México en la calle de Londres, Zona Rosa). El *Cheta Club* en Atlanta, donde 150 bailarinas se desnudan totalmente, las chicas obtienen hasta 1500 dólares en propinas por noche. El *Men's Club* con sucursales en Dallas y Houston (la franquicia mexicana se sitúa en la calle de Varsovia en la colonia Juárez). En el *Cabaret Royale* y en el *Men's Club* se puede disfrutar de un centro comercial *topless* con piscina, estética, gimnasio, camas de bronceado, masajes, maquillista, tintorería, servicio de alta cocina, en fin, hasta sala de conferencias.

La administración anima a las chicas a socializar con los clientes entre actuación y actuación, sin que se permita tocar a las bailarinas. Sin embargo, el *show* de las chicas sólo es el anzuelo, el verdadero negocio se realiza fuera del escenario: el nuevo *topless* ha hecho aceptable al *table dance*. Estos lugares promueven la libre empresa ya que en la mayoría de los casos la administración no les paga salario mínimo a las bailarinas. Es probable que ellas den de 30 a 50 dólares por noche para hacer su *show*, sus ganancias las obtienen en el *table dance*. El espectador puede solicitar que la chica baile en su mesa por un costo de 20 dólares. Algunas de las bailarinas son más atrevidas y realizan su danza erótica en el regazo del cliente vestido, ellas se muestran más condescendientes en las caricias y el roze genital. A esta variación se le denomina *lap* o *couch dance*. Al parecer este tipo de actuación se empezó a practicar en el estado de Texas. En la actualidad existen aproximadamente 68,000 *table dancers* en Estados Unidos. [53]

El periodista Erik Heregaard [54] anota que existe una gama de opciones del *table dance* norteamericano. En los clubes se pueden distinguir dos tipos de bailarinas: las de marquesina y las caseras. Las primeras suelen aparecer en revistas como Penthouse, tienen una gran agenda de actuaciones en centros nocturnos de todos los estados a lo largo del año y sus ganancias

---

[53] *Vid.* Mano, Keith D. "Un club propio" en *Playboy*, Marzo 1993, México: 39.96.
[54] *Vid.* Heregaard, Erik. "Dance with a Stranger" en *Details*, Septiembre 1995.

superan los 20,000 dólares por semana, libres de impuestos. Estas mujeres utilizan seudónimos como Lisa Lipps, Kimberley Cupcakes, Honey Mellons, Adora Cash.

Las bailarinas caseras, en cambio, permanecen en uno o dos centros nocturnos, tienen una clientela cautiva y llegan a ganar 3,000 dólares en una semana. Heregaard describe las ambiciones de una chica norteamericana dedicada al *table dance*: "Josie piensa estudiar psicología en el futuro. Es uno de sus sueños ayudar a la gente a trascender sus problemas. Pero ella es ahora una profesional de otra clase, una bailarina especializada en danza erótica, *table dance* o lap dance en el Club *XXXtreme* de los suburbios de Los Ángeles". La presencia de las *table dancers* es tan notable que su imagen ya aparece en el cine de Norteamérica en filmes como *Exótica* (Atom Egoyan, 1993) o *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995); además en infinidad de largometrajes hollywoodenses podemos apreciar ciertas secuencias que tienen como escenario este tipo de bares. *Sexbussines* abierto.

En México ya existían los espectáculos donde las mujeres realizaban desnudos totales, pero es hasta 1990 con la aparición de los primeros lugares de *table dance* en las ciudades fronterizas: Tijuana y Laredo, así como en las zonas turísticas de Acapulco y Cancún, que se puede hablar de una modernización del *streap-tease* y su relación con el espectador.

Importado de Estados Unidos y transformado a su paso por zonas fronterizas y turísticas, el *table dance* llega a la ciudad de México en 1992. El primer lugar en presentar esta modalidad es el *Extassis* situado en la colonia San Rafael, le siguen *El Closet* en la colonia Condesa y el *Foxy's* en la Roma.

Luis Osornio colaborador de las Empresas Valls defiende la primicia del *table dance* defeño: "En mis continuos viajes conocí lugares en Estados Unidos que presentaban este tipo de *show*, le comenté a Ernesto Valls la posibilidad de contratar *table dancers* para los bares de su cadena y no le pareció buena idea, así que, como yo estaba seguro que iba a ser un éxito, le propuse al hermano del Sr. Valls (dueño del *Extassis*) traer el espectáculo de *table dance*, él sí me autorizó y viajé a Acapulco, me metí a los centros nocturnos y empecé a comprar boletos de *table dance*, en lugar de disfrutar los bailes de mesa, ocupaba el tiempo de las

canciones para proponerles a las *table dancers* que se fueran a actuar a la Ciudad de México, así conseguí un grupo de 10 bailarinas, las presentamos en el *Extassis* y fue un *hit*. Posteriormente, Ernesto Valls me solicitó el espectáculo y lo presentamos en El *Closet* y El Foxy's ".

Definitivamente el bar *Foxy's* situado en la avenida Álvaro Obregón fue el que tuvo mayor afluencia desde su apertura el 18 de noviembre de 1992. Un promedio de 1,000 clientes asistían por día. Según el escritor Carlos Arouesty, en el Foxy's bar se desarrolló un verdadero fenómeno multidisciplinario que abarcaba esferas artísticas, culturales, antropológicas, socioeconómicas, sociológicas, religiosas y, obviamente sexuales, en su más extensa y gloriosa interpretación: "El equilibrio es increíble. Exactamente el término medio entre el antro y el cabaret...poco a poco, las chicas van subiendo de calidad en la pasarela, que es un muestrario o un catálogo para que por la ínfima cantidad de 48 nuevos pesos usted las invite a bailar en su mesa. Y ahí es donde está el verdadero *show*. Las niñas deliciosamente vulgares, absolutamente impúdicas, integralmente desnudas, no bailan frente a los parroquianos, sino encima de ellos. Está prohibido tocar, pero permitido que te toquen...los hombres se van volviendo poco a poco seres auténticos, reales, de carne y hueso, que se despojan de la corbata y con ella de la hipocresía, todo el mundo se divierte como loco y se da finalmente el primer paso en el T.L.C.C (Tratado de Libre Comercio Carnal) porque también saltan por ahí algunas gringuitas, una deliciosa española Malina y chavas de etnias surtidas para deleite de todos los gustos y preferencias"[55]

Para Francisco J. Andrade excliente del *Foxy's*, el piano bar como se anunciaba se había convertido en un centro nocturno de lujo, sin la presencia de burdas prostitutas, por el contrario se presentaban mujeres bellísimas: "En la entrada del lugar se hacía hasta triple fila de Corvettes, Mercedes, Lincoln, Grand Marquis, algunos Taurus, Cavaliers y Cougarts. A todos nos encantaba el ambiente del bar, había seguridad y buen trato, supuestamente no se

[55] Arouesty Rabert, Carlos. "Crónica cultural, artística, religiosa y antropológica de un nuevo centro de esparcimiento" en *El Búho*, núm. 382 (Suplemento dominical de *Excélsior*) 3 de Enero 1993: 4.

podía tocar a las chavas mientras te hacían el *table dance*, hasta te indicaban que colocaras las manos en la espalda, algunos obedecían y otros no tanto; ahí el *table dance* no tenía nada que ver con el de Las Vegas, era *table* a la mexicana, más cachondo. Aparte, ya entrada la noche la mayoría de las bailarinas andaban desnudas y ebrias (o con algún estupefaciente encima) y te las podías fajar y ya ni te cobraban, les gustaba el relajito, hasta la fecha no he encontrado un lugar como el *Foxy's*, es una lástima que lo hayan cerrado".[56]

A principios de 1993 el *Foxy's* fue clausurado. Homero M., uno de los exgerentes de empresas Valls afirma que los responsables de la delegación Cuauhtémoc les pretextaron que el *Foxy's* bar se cerraba porque debía ser fumigado. Los gerentes planeaban reinaugurarlo a finales de enero de 1993, cuando recibieron una llamada telefónica:

"Ustedes saben que somos amigos, lo de menos es que lo abran de nuevo pero ese mismo día les haríamos un 'cordialazo' -o sea llegar y "sembrar" droga por todo el bar, acusarlos de narcotráfico y meter a la gente a la cárcel como se hizo en el Bar Cordial hace unos años- no creo que sea necesario llegar a esos extremos, realmente si de mi dependiera los apoyaría pero el Regente Manuel Camacho Solís está muy presionado por las juntas vecinales, no quiere deteriorar su imagen pública, así que dio orden estricta que el *Foxy's* no se vuelva a abrir, ustedes saben como es la política -en una llamada posterior nos comunicó que podríamos seguir con el *Closet* Bar, pero que no volviéramos a nombrar al Foxy's "[57]

Sin duda, como anotó el escritor Carlos Arouesty, el *Foxy's Bar* representó sólo un paso en la vida de los antros pero un salto gigantesco en la historia nocturna de México, ya que al ver el éxito de este lugar, muchos bares se transformaron en centros de *table dance* con la idea de romper la monotonía de los espectáculos y obtener más ganancias. De 1992 a 1996 los bares que presentan el baile de mesa como atracción principal se incrementaron alcanzando un alto registro en las colonias Juárez, Roma, Condesa, Hipódromo Condesa y Centro. Actualmente en la Ciudad de México existen alrededor de 200 opciones para disfrutar

---

[56] Espinosa, Lizbeth. Entrevista a Francisco J. Andrade.Inédita. México, 1994.
[57] Espinosa, Lizbeth. Entrevista a Homero M. México, 1994.

el *table dance*, entre ellos se encuentran: El *Cadillac*, El *Luxor*, El Caballo de Hierro, El Tabares, El *Closet*, El Club Calígula (sucursales en Roma Centro e Insurgentes Sur), el Latinos Bar, el Diamante, el Dragón de Oro, el *Mannhatan Plus*, el Mirage, el *Fantasies*, el *Baccarat*, el *Frappé*, y las franquicias *Solid Gold* y *Men's Club*; la lista es interminable. Cada *establecimiento* conserva sus diferencias con la competencia, pero en general, todos prometen tener las mejores chicas del *table dance*.

3.1.5.2. SEXO, SUDOR Y BAILE. LAS PROTAGONISTAS.

Las bailarinas de mesa son las protagonistas de esta moda. Mujeres jóvenes entre los 18 y los 30 años, con aspiraciones artísticas y deseos de superación económica; preocupadas por mantener su apariencia física; acostumbradas a enfrentarse a las dificultades de la vida nocturna, principalmente a las impertinencias de los clientes; y todas ellas muy reservadas en su vida privada.

Kristal[58], originaria del Distrito Federal, es una de las *table dancers* más jóvenes, tiene 18 años. Se inició primero en el espectáculo de tangas a los 16 años: "Entré al mundo de las tangueras porque me gustaba mucho el baile"- afirma, mientras se peina frente a un espejo enmarcado por focos blancos- "De hecho en la secundaria la única clase que me atraía era la de danza, a las demás clases no entraba, me corrieron de muchas escuelas por indisciplinada, sin embargo, leer es mi fascinación, entre cada *show* de pasarela me entretengo leyendo, claro que si hay muchos clientes, no puedo porque constantemente me llaman para hacer los *tables*, ahora estoy terminando el libro de García Márquez, Cien años de soledad; mi mamá me dice que un día me voy a perder entre el límite de la vida y la literatura, ¡ojalá!" - Kristal gira sobre la silla que está sentada y saca de su bolso un cigarrillo, lo sostiene entre sus finos dedos- "Tengo un bebé de un año, por él cambié de tanguera a *table dancer*, no lo quiero poner como culpable, sólo que cuando nació empecé a necesitar más dinero y Angélica una chava de la agencia de modelos donde había trabajado me ofreció una contratación como *table dancer*, me

[58] Durante la observación directa platicamos con varias chicas dedicadas al table dance sin que supieran que sus testimonios formarían parte de esta investigación, ya que casi en su totalidad no conceden entrevistas ni aunque les paguen por el tiempo dedicado a la conversación. De todas las bailarinas logramos una entrevista más profunda con dos chicas: Kristal y Mary Ann. Posteriomente con Cassiel, Diana y Jazmín.

explicó el rollo y aquí estoy, me gusta mucho ser bailarina, independientemente del dinero que se gana, disfruto lo que hago"- Kristal enciende el cigarro y finaliza su maquillaje delineando sus labios en un tono rojizo , afirma: "A las morenas nos van los ocres, somos calor de verano, ¿o no?".

Al camerino llega la voz del D. J.- animador encargado de poner la música-: "Esta noche es solo suya, amigos, después de ver a la fabulosa Yadira, usted podrá comprar un boleto de 60 pesitos para que ella le lleve el candor de su cuerpo a su mesa, solo 60 pesitos recuérdelo. Antes de despedir a Yadira le damos la tercera llamada a Kristal, la morena de fuego, Kristal tercera llamada a pasarela". Kristal con una sonrisa pícara sale del camerino y se desplaza hacia la pista. Se reviste de una sensualidad que apenas intuimos; el corpiño de material metálico refleja las luces que la siguen en sus movimientos, la diminuta minifalda deja entrever una tanga de encaje negro. Los botines de ante que calza, rozan la pasarela con tal gracia que a veces logran distraer la vista de los espectadores, compiten con sus curvas, U2 es el fondo musical que acompasa su danza erótica. El cantante irlandés Bono su inspiración. Kristal ya había dicho: "Soy rockera, que se le va a hacer, me fascina U2 y The Cure, también Peter Murphy y todo lo dark y lo grounge, a veces me tomo el sábado libre y me voy con mis amigos y mi novio al Bar Isis, tocan bandas de rock en vivo, resulta divertido. Mi novio también es rocker, él está grueso en eso de la música, conoce muy bien los grupos de vanguardia y las novedades europeas, todos los sábados se va a vender discos al Tianguis del Chopo".

Casi al final de la canción *In the name of love*, Kristal muestra su desnudez sin recato, con impúdica coquetería incita el deseo de los espectadores, es la dueña de las miradas. Su actitud esboza la mujer que es: "Cuando estoy en la pasarela no me siento como actriz, ni como bailarina, me siento como *yo* como Kristal, siempre me ha gustado que me vean, ser el centro de atención, soy super vanidosa. Además en el escenario yo tengo el control, por lo general, las chavas siempre son vistas como tímidas, y aquí, como bailarina no es así, cuando les empezamos a hacer bromas a los hombres o les ponemos las nalgas enfrente, ellos no se

mueven, no hablan, uno desde arriba los observa pasar saliva, como dirían se les hace agua la boca, me atrae mi posición de poder".

Después de realizar las últimas acrobacias alrededor de los tubos cromados, Kristal desciende con un giro de jazz. Finaliza su rutina. "Cada semana cambio de rutina y de vestuario, en este negocio tienes que ser versátil porque los clientes son muy exigentes, te revisan desde el peinado hasta el boleado de los zapatos, si te ven algún detalle desagradable ya valiste gorro; creo que es poco profesional presentar el mismo *show* todas las semanas, hay que cambiar de pasos y de música, yo no tengo una rutina estricta, sigo ciertas pautas pero cada canción la hago nueva, mi danza tiene que ser espontánea y cálida, ese es el secreto. El vestuario también influye mucho, yo me preocupo por buscar ropa provocativa, la compro en boutiques de la Zona Rosa o en tiendas de lencería fina, además "hechizo" las prendas, es decir, les pongo piedritas brillantes o canotillo, algunas les agrego cadenas o pedazos de piel, depende de la imaginación de cada bailarina. No me gusta vestirme de enfermera, ni de novia o vaquera, porque como dije antes, en el escenario no actúo, me muestro como soy, como Kristal".

La enigmática *table dancer* regresa al camerino, se viste con un bikini de cuero negro, se ajusta los senos en la copa del brassier para que resalten más sus formas femeninas. La vendedora de boletos le indica que un cliente requiere sus servicios. Sin ningún preámbulo, en cuanto inicia la canción *It's my life* Kristal se acerca más a su cliente, un hombre vestido de traje azul, lo toma de las manos (para controlarlo) y agita su cadera, en un vaivén gracioso roza su sexo - por algo las llaman vulgarmente pule braguetas - la sonrisa nunca desaparece de su rostro. Combinación de adolescente ingenua y femme fatal, Kristal, suelta las manos del hombre, se quita el brassier y apoya su pecho en los labios del cliente, se deja besar unos instantes, después coloca su pierna derecha sobre el hombro izquierdo de su acompañante, arquea la espalda y eleva su pubis a la altura de los ojos del cliente, quien se excita ante la proximidad de Kristal, él intenta besar la tanga negra pero Kristal lo evade, gira bruscamente y

se sienta de espaldas sobre él, cabalga a toda velocidad, como queriendo alterar el tiempo. Cuando finaliza la canción Kristal se separa del cliente automáticamente.

"Me gustan los clientes tranquilos- nos dice- que no te manoseen, en la mayoría de bares que he trabajado está prohibido que te toquen, si algún cliente se le aloca la hormona y te mete mano, vienen los muchachos de seguridad y le cobran cincuenta pesos de multa, si de plano se te empieza a poner pesado cancelas el *table* y te vas a otra mesa. Por lo regular nosotras mismas los vamos controlando, aprendes tácticas, por ejemplo, tomarlos de las manos, nunca realizar el *table* dentro de las piernas del cliente, siempre somos nosotras las que abrimos las piernas y con ellas los sujetamos, nunca volverte de espaldas si no lo tienes bien vigilado, en general, te tienes que cuidar mucho. Algunos tipos se pasan, mientras te estas moviendo, se sacan el miembro y te quieren penetrar, sobre todo cuando el *table dance* lo realizas en desnudo total, cuando te quedas con la tanga como que hay mayor protección... ¿Que qué pienso mientras hago el *table dance*? No pienso -contesta mientras saluda a una bailarina que se sienta enfrente, se llama Mary Ann - es verdad, no pienso nada, sólo me dejo llevar, estoy concentrada en que el cliente disfrute el baile y cuidando que no se propase más allá de mi límite, el *table*, lo hacemos como un acto mecánico, inicia la canción y le haces la danza encima, finaliza la canción y san se acabó". Al escuchar el comentario, Mary Ann, su compañera de bar, nos explica: "Imagínate si uno se pone a pensar, te vuelves loca. Yo por ejemplo, mientras hago *table dance*, estoy contando cuantos boletos he vendido en la noche, les digo frases excitantes a los clientes para que se prendan pero por dentro estoy considerando mis finanzas de esa noche".

Kristal y Mary Ann, han trabajado juntas en otros bares. Coinciden en que hay diferentes tipos de *table dance* de acuerdo a los lineamientos de cada lugar. Principalmente está el '*table* de sala', que es el tradicional baile de la chica sobre el cliente vestido. Se paga un boleto de 50 o 60 pesos, si la bailarina es muy cotizada puede exigir la compra de dos boletos por un '*table* de sala'; en este tipo de baile, la chica puede estar semidesnuda o en desnudo total; puede permitir que la toquen un poco o sin contacto por parte del cliente. El

otro tipo de *table dance*, lo denominan '*table* de privado', se realiza en una área aparte del salón principal, como su nombre lo indica, la bailarina se lleva al cliente a un privado, ella se desnuda integralmente pero el acompañante debe permanecer vestido, hay más libertad en las caricias, incluso se permite la práctica del sexo oral; el costo de este tipo de '*table*' va del pago de dos a tres boletos de 50 o 60 pesos. En casos extremos se puede solicitar a las chicas tener una relación sexual completa, si llegan a un acuerdo monetario conveniente para ambos, el acto se realiza dentro de otra área de privados, y se le denomina 'hacer reservado' ó 'hacer camerino', el costo varía de los 800 a los 2000 pesos. Son pocas las chicas que aceptan una relación coital, sus ganancias pueden ser mayores realizando varios '*tables* de sala' y tienen menos riesgos de todo tipo. Por lo regular ellas hacen una gran diferencia entre ser bailarinas y ser prostitutas.

Kristal sólo hace '*table* de sala': "No me gusta hacer 'privados' de ningún tipo, ni 'camerinos', ni 'reservados', soy muy fresa para esas ondas. Hay algunas chicas que hasta se van con los clientes a otros lugares, ya sea a sus departamentos o a hoteles, esas son las famosas 'salidas', el cliente paga a la casa - la administración del bar - una comisión y acuerda el precio con la chava, el costo varía mucho de acuerdo a la chava, pueden cobrar de 1500 a 2000 pesos. Aunque los dueños digan que sólo hay '*table dance* de sala', en la mayoría de lugares se consiguen las demás ofertas, todo está medio disfrazado".

Mary Ann comenta que ella aparte del tradicional *table dance* algunas veces hace '*table* de privado': "No les permito muchas libertades a los clientes porque luego se exceden y piensan que porque estas en privado pueden hacer lo que quieran y no es así, hay que marcarles el tope...sólo dos veces he aceptado 'el reservado completo', la primera vez con un viejo muy insistente, yo me negaba diciéndole que no hacía ese trabajo pero se aferró y como vi que estaba bien borracho acepté; ya en el privado fingí que teníamos todo que ver y el tonto ni cuenta se dio de nada, me pagó y se fue feliz. La segunda vez que acepté fue con un cliente que me fascinó, estaba guapísimo, así que no hubo mayor problema. Después regresaba muy seguido este muchacho y hasta me invitó a comer con su familia un domingo, pero no, yo no

estoy para esas ondas, después quieren que se las des gratis y la verdad que uno valora sus nalgas, a estas alturas no me van esos papelitos...ésas fueron las dos únicas veces que acepté".

Mary Ann tiene 26 años, es originaria de Monterrey pero vive en la Ciudad de México desde hace 13 años, se considera más chilanga que norteña. Tiene una hija de ocho años y un niño de seis. Después de su divorcio hace dos años y medio empezó a trabajar en una agencia de viajes, posteriormente como vendedora y por último como mesera en un restaurante de lujo, donde obtenía un salario mediano pero excelentes propinas: "Una amiga del restaurante donde trabajaba se cambió a un bar de *table dance*, me invitó y vi que me convenía, primero solo estaba como chava de salón, es decir, acompañaba a los clientes en su copeo, platicaba con ellos y si alguno me solicitaba un *table dance* lo hacía, pero después vi que las chavas de variedad, o sea las que hacen *streap-tease* en pasarela, ganaban por su *show* 250 pesos, me olvidé de la pena y los complejos por la pancita y empecé a ensayar unas rutinas; hasta mi chavo me dijo que me animara, que adentro del bar no había diferencia entre las que se desnudaban en la pista y las que no lo hacían, que me quitara de prejuicios. Llevo solo unos meses haciendo pasarela, además de la ventaja que obtienes con un sueldo base, te promocionas y te solicitan más *tables*. Cada vez me cambio a un bar de mejor categoría".

Mary Ann sabe que no le quedan muchos años en este negocio, a los 30 años ya se es "vieja" para el *table dance*, por eso trata de aprovechar todas las oportunidades. Lleva un año viviendo con su novio, mantienen una buena relación. Ella no se quiere volver a casar legalmente. Su pareja conoce su oficio como *table dancer* y la apoya. Él se dedica a la maquila de ropa y la venta a mayoreo, obtiene ingresos considerables: "Mi chavo gana bien pero yo estoy acostumbrada a un nivel de vida muy alto, me gusta tener a mis hijos en buenos colegios, que vayan a un club deportivo, comprarles ropa fina, en fin, que se la pasen bien. Estoy remodelando mi casa y siempre falta algo, que el azulejo, que un pedestal, son muchos gastos. En dos años aproximadamente, espero juntar mucho dinero; además tengo un sueño que a los demás les parecerá ridículo pero a mi me encanta la idea, cuando me retire quiero

poner una tienda, sí una de esas tiendas como las que tiene la abuelita de la esquina, así de simple, quiero ser feliz atendiendo la "Miscelánea Mary", suena gracioso ¿verdad? cada quien y sus sueños... a veces me da miedo que mis hijos sospechen en que trabajo, aunque está chiquita, mi niña, el otro día me preguntó que porqué últimamente tenía tanta ropa interior rara y trajes de baño tan escotados. Tarde o temprano alguien se entera de que eres *table dancer*, aunque yo no tengo problemas con mi pareja, si me preocupa un poco que sepan otras personas, por ejemplo, el otro día vino al bar el esposo de una amiga. La hija de mi amiga va en el mismo colegio que mi niña, nos llevábamos bien, platicábamos, salíamos a comer o a tomar café pero desde el momento que el esposo me vio en el bar le prohibió que saliera conmigo. Esa noche en el bar, cuando salí a la pasarela el tipo fingió que no me conocía y yo hice lo mismo, pero al final de cuentas no veo el problema ¿no estábamos los dos en la misma situación, yo por ser bailarina y él por ir como cliente?".

Kristal confiesa que a veces duda en defender su postura como *table dancer*, cree que no tiene porque enterarse todo el mundo de su actividad pero tampoco tiene que esconderse. Al principio si fue difícil: "Una vez vino un vecino al bar y yo no quería salir del camerino, era el clásico tipo cochino que siempre te anda acosando, hasta esperaba que regresara de la secundaria para hacerse el aparecido, total, que cuando lo vi en el bar se me revolvió el estómago. Ese día no hice pasarela. Después decidí que no me iba a dejar intimidar por nadie. Muchos de mis amigos conocen mi trabajo, de hecho hasta me visitan aquí. Mi novio también sabe y me respeta, él nunca viene porque dice que le dan celos, no es lo mismo saber que ver. Mi familia no se imagina que soy bailarina, nunca me preguntan nada al respecto, aunque resulte sospechoso que trabaje de noche. Siempre me han dejado libre".

Cassiel es originaria de Ciudad Juárez, Chihuahua. Finalizó la carrera de arquitectura a los 21 años, trabajó un año como residente y se dio cuenta que no era su vocación. Viajó a la Ciudad de México y estudió teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En México, tratando de entrar al medio artístico ha trabajado como modelo, actriz y edecán: "Desde hace dos años que se vino la póstuma crisis del sexenio -afirma Cassiel- tuve que

abocarme a trabajar como bailarina, primero hacia eventos de tangas. Al principio me deprimía, después pensé que no tenía nada de malo bailar en bikini, era como jugar a las vedettes; empecé a vivir otra etapa y a disfrutar lo que hacía; desde niña me gustó maquillarme, ponerme pelucas y vestuarios exóticos. Al principio íbamos a eventos en las discoteques, con puros chavitos, era un ambiente muy tranquilo; ganabas bien y te respetaban mucho; después empezó a disminuir ese trabajo y las agencias nos mandaban a cantinas tempraneras, ahí ya me empezaron a pedir que además del *show* de tangas, fichara, yo no quería fichar porque lo veía como un paso antes de prostituirme. Después empecé a hacer *topless* y ahora soy *table dancer*".

Cassiel eligió su nombre artístico del ángel -personaje interpretado por Otto Sander- que sale en el film El cielo de Berlin / Las alas del deseo (Win Wenders, 1987). Cassiel se asume como bailarina, disfruta el *show* de pasarela, pero no le gusta el contacto con los clientes, en el *table dance*, prefiere hacer pocos bailes de mesa aunque no gane tanto dinero como sus compañeras.

"Muchas de mis amigas -afirma Cassiel- se enrolaron y empezaron a ganar 2000 pesos por noche sin importarles cuantos tipos las manoseen. Una de ellas me comenta que como ya tiene 35 años, muchos hijos y responsabilidades es así como la carrera contra el tiempo, y quiere aprovechar todo, incluso me dice que si le proponen una 'salida', se anima si el tipo no es mal parecido y limpio. Yo la respeto mucho, pero yo no he traspasado ese límite".

Cassiel ha impuesto sus reglas: el baile de mesa lo realiza *topless* pero no permite que la toquen. La boletera es el enlace entre cliente y bailarina. "Yo escucho cuando los clientes -comenta Cassiel- le preguntan a la boletera que cuáles son la chavas que hacen el *table* más cachondo o de plano les preguntan que cuáles son las más putas". Por lo regular, las boleteras no recomiendan a Cassiel.

En nuestras visitas en los bares de *table dance* observamos que las chicas más cotizadas no siempre son las de facciones más finas y cuerpos esculturales, en uno de estos bares hay una bailarina brasileña -cuyo nombre artístico es Solange- que no tiene el cabello

ensortijado, ni la piel bronceada, ni senos prominentes; sin embargo, mientras realiza el baile de mesa permite la penetración digital, se mueve como bailarina de samba y al besar parece que devora. Su venta récord de boletos propició que las demás bailarinas protestaran ante los directivos.

"Existe una competencia desleal -afirma Cassiel- es un medio muy difícil de envidias e hipocresía... Me siento muy sola y a veces me deprimo, pero en mis clases de meditación me enseñan que tienes que vivir sin nadie, que no debes tener apego a las cosas materiales, ni a las personas; la felicidad tiene que estar dentro de uno mismo, no puede se externa, ni podemos debérsela a otra persona; yo trato de involucrarme en las cuestiones metafísicas que me interesan para llenarme de una espiritualidad que me permita seguir adelante sin necesidad de nadie, ojalá que me encontrara una pareja como a mí me gustaría, pero tal vez llego sola a viejita. Trato de vivir la vida al día, tener hijos tampoco me interesa".

La familia de Cassiel no sabe que ella trabaja como *table dancer*: "Cuando sea famosa y escriba mi autobiografía, se enterarán y tal vez me perdonaran" -sonríe mientras se perfuma. Cassiel sin maquillaje, sin pupilentes verdes, sin peluca y sin vestuario es otra mujer. Nadie adivinaría que la compañera en la clase de teatro es Cassiel, la mujer de la noche.

"La mayoría de las chicas llevan doble vida -afirma Cassiel- son madres solteras. En este país los hombres son sumamente irresponsables, muchas mujeres mantienen y responden por su familia, si están aquí es porque no se conforman con solo darles de comer a su hijos, sino que quieren ganar más dinero para que sus hijos tengan más oportunidades en la vida, ni las critico ni las condeno... En el fondo las chicas son nobles, aparentan ser muy agresivas o muy viborillas, muchas son muy vulgares, que son las que no soporto, pero se respetan entre sí, es como la ley de la selva, como tu pongas tus límites te respetan... Lo mejor de este trabajo es que te pagan cada noche en efectivo, no pagas impuestos y ni siquiera conocen tu nombre real... A mi parecer es más prostituida una mujer casada con todas la de la ley y que aguanta un marido golpeador, machista, borracho o que la humille verbalmente, nada más porque la mantiene, yo lo viví en mi segundo matrimonio. Por lo menos las chicas que se

dedican a la prostitución le dan un valor monetario específico a sus servicios, son admirables en ese sentido, a muchas personas les parecerá abominable... A veces quisiera tener su estómago para hacer 'salidas' y obtener el dinero que ellas ganan, pero es cuestión de principios y hay cosas que yo no puedo traspasar".

Al camerino llegan dos bailarinas para conversar con nosotros: Diana y Jazmín. Diana nos solicita que grabemos su *show* de pasarela para enviarle una copia del video a su mamá: "Soy originaria de Tabasco. Me gusta mucho cantar y bailar, me inicié como solista en un grupo musical, en una gira por provincia me propusieron que hiciera *show* de pasarela en un bar y empecé a hacer desnudo. Ahora radico en el D.F. y trabajo como *table dancer*, pero trabajar como *table dancer*, creo que es algo pasajero, espero que alguien me descubra y me impulse como artista, ese es mi sueño llegar a ser una cantante famosa, si otras lo han logrado yo por qué no... Mi esposo vive en Querétaro, sabe a que me dedico y me apoya mucho, nunca ha venido al bar a ver mi *show* de pasarela porque como dicen ojos que no ven corazón que no siente".

Jazmín estudia la licenciatura en contaduría, antes de ser bailarina trabajaba en un despacho contable, cuando se vino la devaluación se quedo sin empleo y Diana la invitó al bar para que trabajara como *table dancer*. "Tengo muchas deudas, pagar mi coche, mi departamento y mi carrera. Nunca me imaginé trabajar como bailarina, de hecho si se enteraran en mi casa me quitarían el apellido, son muy conservadores, ellos piensan que trabajo como edecán. A veces resulta un poco desgastante ser bailarina y estudiante, sin embargo, procuro hacer todas mis tareas; mi trabajo también trato de llevarlo bien, darle por su lado a los clientes, a muchas de mis compañeras les causa conflicto hacer el *table dance*, para mi cada boleto que vendo significa un ingreso más y una deuda menos".

Las bailarinas coinciden que en este ambiente no hay amigas, hay buenas y malas compañeras. Todas son vanidosas, todas quieren ser la mejor. Es usual que entre las bailarinas se critiquen, se establece una gran competitividad. La lealtad no es su máximo valor. De los camerinos se desaparece el vestuario o los boletos de *table* que pueden canjearse por dinero.

Por lo regular las "estrellas del lugar", es decir, las chicas más bonitas y cotizadas ni siquiera conversan con sus compañeras. Sólo algunas bailarinas logran integrarse en grupos, bromean entre ellas, intercambian experiencias, se prestan algún accesorio, pero todo desde la superficialidad, desconfían de los sentimientos amistosos. Todas comparten la mitad de su mundo, el de la noche; de su vida privada nadie habla, no interesa porque pertenece a otro espacio. Afuera en el día, son como cualquier chica de universidad, secretaria o mujer de hogar; adentro, en la morada nocturna del bar las identifica la sensualidad, el orgullo, la fortaleza y su frialdad: son mujeres admiradas.

3.1.5.3. (EX) CITACIÓN EN LA CONDESA. UN BAR DE *TABLE DANCE*.

Fotos de bailarinas extranjeras hacen la antesala en un bar de los más prestigiados de la Ciudad de México: El *Closet Piano Bar*, situado en la colonia Condesa. De los pioneros en el ramo El *Closet* atrae a la mayor clientela que gusta del *table dance*. Para nadie es un secreto que estos lugares constituyen un gran negocio, sin embargo, son pocos los que quieren ofrecer un testimonio, cualquier declaración pone en riesgo una infraestructura valuada en más de cinco millones de dólares. "No podemos ventilar un negocio como éste"- nos dice un trabajador- "menos en estas fechas, que las cosas están calientes con la detención de Josús Dávila Narro, exdelegado de la Cuauhtémoc, ponemos en peligro nuestro trabajo".[59]

El *Closet* se conduce como la mayoría de los bares de *table dance*. Cuenta con 63 empleados. Un gerente y un subgerente, ocho capitanes de meseros, ocho personas dedicadas a la seguridad, dos cantineros, dos cajeros, cuatro ayudantes de artistas, seis garroteros, un señor de covers y dos maestros de ceremonias. Todos los empleados se encuentran registrados en una nómina, reciben un salario base y tienen todas las prestaciones de acuerdo al tipo de contratación, a excepción de los capitanes de meseros que trabajan por propinas. El personal de valet parking pertenece a una empresa externa.

---

[59] *Vid.* al apartado 3.1.5.5 "Los giros negros. Apertura vs clausura".
En estas fechas se intentó recabar testimonios en torno a los lugares de table dance, todas las personas se negaban, estaban atemorizadas de hacer declaraciones que perjudicaran su trabajo o fueran motivo de clausura del bar. Ni siquiera la condición del anonimato les daba seguridad para conceder entrevistas.

El monto de las ganancias que obtiene el bar no lo conocen los gerentes, ellos realizan su corte de caja al finalizar la jornada y envían la cuenta a la oficina del dueño. Los directivos afirman que son mayores los gastos que las ganancias: tienen que sacar los sueldos, las inversiones que se le hagan al lugar y lo más costoso, las "mordidas" a las autoridades. Sin embargo, uno de los exgerentes del lugar, Homero M.[60], calcula que los ingresos pueden rebasar los setenta mil pesos por día.

El preciado objeto del deseo se cotiza alto. En este bar lo que rodea a la ilusión adquiere un precio elevado... Para empezar el asistente paga un cover de 60 pesos, más una propina si quiere una mesa ubicada frente a la pista. Los precios de las bebidas varían, por ejemplo, una cerveza cuesta 30 pesos al igual que un coctel -si es preparado con licor nacional y 48 pesos si es importado-; la botella de ron nacional, 240 pesos; una botella de cognan Paradais, 3900 pesos.

Si alguna de las chicas llegara a sentarse con un cliente -afirma el gerente del *Closet*- ya sea nacional o importada le cuesta al cliente 58 pesos. Los precios son muy elevados porque las chicas perciben una comisión de cada venta de copa o botella que ella provoque... Aquí no viene la gente que espere la quincena para venir a gastársela, entre el parking, el cover y el capitán ya se gastó 200 pesos... Para agarrarse una fiestecita más o menos, hablamos de 3 000 a 5 000 pesos por noche". [61]

El número de bailarinas que trabajan en este bar fluctúa entre 35 y 55. Cada una de ellas recibe un sueldo fijo de 250 pesos por *show* en pasarela, más una comisión del 50% por cada baile de mesa que realizan. El boleto por *table dance* cuesta 60 pesos, si la bailarina no se quita la tanga; si la bailarina realiza el *table* en desnudo íntegro, el boleto cuesta 100 pesos. La bailarina puede acariciar al cliente pero el cliente no la puede tocar. "Es necesario - afirma el gerente- que cada negocio tenga por lo menos ocho personas dedicadas a la seguridad del bar, porque si un cliente insiste en tocar a una bailarina se le pide que pague su cuenta y se retire

[60] Espinosa, Lizbeth. Entrevista a Homero M. México, 1994.
[61] Espinosa, Lizbeth. Entrevista a José L. gerente del Closet Piano Bar, 1995.

del lugar...Las bailarinas no son una perita en dulce y saben defenderse perfectamente, si aquí hay 50 bailarinas debe haber siete u ocho grupos, las de Cd. Juárez, las de Veracruz, las del Distrito Federal. cuando hay un problema con alguna bailarina todas se juntan y tal pareciera que la seguridad es para proteger al cliente de que no le hagan nada las bailarinas".

Hay algunas bailarinas que realizan de 35 a 40 *tables* en una noche concurrida, por ejemplo, los viernes o días de quincena; si es un martes, hacen aproximadamente 12. En promedio las bailarinas más cotizadas llegan a percibir entre 20 y 25 mil pesos por mes. Según apuntó el periodista Miguel Ángel Morales [62], en 1993 las bailarinas más solicitadas que además ejercían la prostitución, llegaron a ganar hasta 30,000 o 40,000 pesos al mes.

Las bailarinas difícilmente podrían alcanzar este salario si se dedicaran a otro tipo de actividad. De acuerdo a datos del INEGI, el 44 % de las jóvenes mexicanas de entre 15 y 19 años percibe sólo de uno a dos salarios mínimos (entre 600 y 1200 pesos al mes). A partir de 1995 más mujeres adoptan el baile de mesa como profesión, una de las razones son los altos índices de desempleo. En este año se habla de cinco millones de mujeres sin trabajo en las zonas urbanas. En 1996, la tasa general de desempleo se eleva a un 6.4 por ciento.

Por lo general, las bailarinas no tienen necesidad de hacer "salidas" - indica el gerente del *Closet*- hay algunas chicas que deciden estar poco tiempo en el ambiente y hacen "salidas", *tables*, de todo; una buena parte de las chicas parece que ya se está concientizando, invierten su dinero, traen automóvil del año, se compran buena ropa, pagan una casa. Las chicas de antes eran muy tomadoras, se les obligaba a fichar, ahora las bailarinas no tienen necesidad de fichar porque tanto a ellas como a los directivos del bar les conviene más el negocio del *table dance*, si las chicas están en estado de ebriedad les salen los problemas que traen encima y explotan, hay chicas que un ataque de histeria rompen todas las lunas y terminan con un cabaret; hay chicas que cuando están cruzadas han llegado hasta a cortarse las venas, por eso ahora ya no le damos importancia al fichaje".

---

[62] *Vid.* Morales, Miguel Ángel. "Con el Tango show llegó el adiós a las vedettes" en *El Nacional*, 20 de Marzo 1993.

¿Cuáles son los requisitos para poder trabajar como bailarina en el *Closet Bar*? Las chicas deben ser muy bonitas, tener una excelente figura y dominar una rutina de pasarela, de preferencia con rutina en tubo; además de poseer un vestuario atractivo- indican los directivos del bar: "Llegan diferentes tipos de mujeres a solicitar empleo, nos interesa que sean atractivas, pero sobre todo buscamos que tengan *clase* y que sepan bailar bien. Actualmente está muy competido, muchas bailarinas quieren trabajar en nuestra empresa. Se les hace una prueba y se decide si son aceptadas o no. No se firma ningún contrato, sólo se es*tablece* un *acuerdo*; se les indican las reglas del lugar. No puede haber una contratación rígida porque ellas son muy ines*tables*, constantemente viajan a otras ciudades o se aburren de un bar, les gusta el cambio... por lo regular, viven dos o tres chicas juntas ya sea en un departamento o en una casa de huéspedes, cuando alguna bailarina deja de venir al bar lo más que hacemos es preguntarle a sus compañeras si saben algo de ella. Son una población en constante circulación".

En el ambiente del *table dance* hay todo tipo de chicas, desde las amas de casa hasta las profesionistas. En el *Closet bar* hay dos periodistas, una odontóloga, una enfermera..."La carrera no les dio lo que ellas soñaban - comenta el gerente- una de las bailarinas que es periodista me platica que cuando ella trabajaba en el periódico *Excélsior* ganaba 3 000 pesos al mes, ahora después de cinco meses de trabajar como table dancer, ya se compró un Jetta del año, trae rodando 150 millones de pesos. Otras chicas apenas están estudiando, pero no se conforman con ir a la UNAM y tienen que pagar colegiaturas muy altas, aquí hay tres chicas que estudian en la Universidad Iberoamericana, dos en la Anáhuac y dos en el Tecnológico. No se puede hablar de que haya un tipo de mujeres; no hay edad determinada, no hay nivel cultural específico, todas están aquí...No se puede hablar tanto de necesidad sino de falta de fuentes de trabajo y de buenos salarios, nosotros al ofrecerles 200 o 250 pesos diarios tan solo por show de pasarela, es el equivalente a diez salarios mínimos, que no los gana el 80% de los profesionistas que tiene México".

El *Closet* tiene 3 salones. El que está situado a la entrada abre desde las 7 de la noche, el cliente puede llegar, instalarse y tomar una copa, no hay bailarinas; ese salón encubre la leyenda de "piano bar", a esa hora, el único atractivo radica en ver llegar a las *table dancers* enfundadas en *jeans* o pants con sus maletines de cosméticos y sus guardatrajes, mujeres al natural. Los otros dos salones se abren a las nueve de la noche y es ahí donde se realiza el verdadero *show*. Las bailarinas deben llegar a las ocho y media de la noche, si se retrasan les descuentan 50 pesos o más de su salario. "Algunas llegan más temprano de lo acordado - comenta Horacio M. exgerente de empresas Valls- depende de la manita de gato que tengan que darse, muchas usan pelucas de un tono contrario al de su cabello y se maquillan minuciosamente, por lo que invierten bastante tiempo en arreglarse. La mayoría de las chicas llevan doble vida".

Las bailarinas realizan dos *shows* de pasarela cada noche; entre sus bailes de pista se dedican a pasear por el lugar al acecho de los posibles clientes, otras ocasiones conversan con los espectadores conocidos o con algún amigo; bromean con sus compañeras o critican a las que no son de su agrado. Pero definitivamente lo que les importa en su jornada diaria es acumular la mayor cantidad de boletos de *table dance*.

El *Closet bar* opera con licencia de cabaret de primera, puede estar abierto de 7 de la noche a 4 de la mañana del día siguiente. Los directivos sólo tienen que reportarse con las autoridades para que no haya problema con los estacionamientos, con el ruido; para que no los desalojen a las 4 de la mañana en punto como indica la licencia. En los otros bares de Empresas Valls que sólo tienen licencia de 7 de la noche a 2 de la mañana los directivos tienen que pactar con las autoridades y aportar cuotas de 2 500 a 5 000 pesos.

Los administradores afirman que los bares de *table dance* no sólo crean fuentes de trabajo para sus empleados sino para taxistas, la gente que hace publicidad en la calle repartiendo tarjetas y para las empresas que proveen de bebidas y comestibles a los centros nocturnos. Además de una larga cadena de comisiones y propinas.

3.1.5.4. ¿PRACTICA ERÓTICA O SEXO FRÍO?

La moda del *table dance* ha captado la atención de miles de asiduos a la vida nocturna. Quienes lo presencian tienen la sensación de contar con un espectáculo íntimo y privado, con una chica que despliega todas sus habilidades para entretener a un grupo de hombres deseosos de ver un bello cuerpo desnudo. Para el escritor Sergio González Rodríguez [03], este espectáculo cumple un poco la fantasía de tener una sensual mujer capaz de satisfacer todos nuestros deseos. La representación del cuerpo femenino adquiere otras connotaciones... la mujer deidad desciende hasta el espectador. Existe entonces una cercanía táctil al mismo tiempo que se multiplica el simulacro del deseo incesante como vía de satisfacción. La belleza y lo orgiástico se vuelven, así, una formula perfecta para decir, no sin un mínimo de nostalgia, un adiós a las vedettes de antaño.

En el *table dance*, los espectadores examinan a plenitud en el cuerpo deseado su fantasía sexual; a la vez, la dimensión de lo real es abolida por el zoom "anatómico", este acercamiento hace que el sexo esté tan próximo que se confunda con su propia representación. En esto consiste la ilusión del *table* dance. El baile de mesa ¿cumple con el paso de lo genital a lo erótico o sólo se convierte en sexo frío? El auge del *table dance* coincide con el cambio en los usos y costumbres sexuales, con la aparición del SIDA y con la mercadotecnia sexual. El periodista Andrés de Luna apunta que a partir de una enfermedad como el SIDA se idearon formas "que sustituyen el sexo, alejarnos del sexo para encontrar formas de sensualidad que distraigan momentáneamente de lo que es verdaderamente lo erótico". En opinión de Andrés de Luna el *table dance* funciona como sexo frío: "es bastante aburrido -comenta- por lo general, el *table* no va a mayores, no se permite que se toque, entonces, hay una barrera entre lo que estamos viendo, el objeto del deseo, y el espectador que tiene que reprimir sus intentos por acercarse a las bailarinas. El *table dance* es una forma que se ocupa de sustituir el verdadero erotismo. El baile de mesa es un sexo muy limitado, en realidad no permite abordar la fantasía, son como pequeñas probaditas de algo que no

---

[03] *Vid.* Morales, Miguel A. expone un testimonio de Sergio González Rodríguez.

podemos verdaderamente engullir, sabemos lo que ocurre en términos de una teatralidad donde la imaginación se tiene que medio despertar, el erotismo se tiene que medio despertar también, y todo es a medias, la verdadera experiencia erótica se da con una compañera con la que podemos entrar a una verdadera intimidad donde incluso se olvidan las prácticas más elementales de la higiene, donde uno puede abismarse y donde no importa ya nada y sí finalmente tenemos muchas precauciones y prevenciones con alguien desconocido como es una persona que nos está bailando o se nos está sentando en las piernas, sabemos que todo eso es teatral, necesitamos estar bajo los efectos del alcohol para creer que eso es real y aún así creo que desconfiamos, porque los límites son tan precisos y determinados que es muy difícil acceder al verdadero conocimiento del erotismo". [64]

Por el contrario, el escritor Sergio González Rodríguez opina que el *table dance* no es sexo frío sino es un espectáculo erótico: "es un espectáculo que cumple una función en cuanto a la política sexual, aunque es una transacción de índole mercantil, no exime una relación afectiva que es lo más importante; hay que evitar la visión moralista al respecto y la descalificación, hay relaciones afectivas en medio del *table* y no se pueden pasar por alto, y esto es lo que hace complejo al fenómeno, porque no solamente es una transacción descarnada e indiferente donde alguien paga por tener un espectáculo privado sino que también se llegan a es*table*cer otro tipo de relaciones...si no hubiera una relación entre deseo y cuerpo no existiría el trato; hay una satisfacción directa de alguien que se somete a ese espectáculo y quien lo paga, y por parte de quien lo ejerce, es una representación pero a su vez es un oficio, es un trabajo y es una profesión que implican ciertas condiciones disciplinarias y una complejidad de trato laboral con muchas aristas...no se debe descalificar al *table dance*, esto implica un moralismo disfrazado de falso psicologismo, la relación ya no se da en la complementariedad de dos opuestos que finalmente unidos configuran en una

[64] Espinosa, Lizbeth. Entrevista con Andrés de Luna, Nov. 1995.

pareja... el *table dance* puede ser una fantasía, pero es una fantasía satisfactoria que no tiene nada de malo". [65]

El *table dance* dentro del contexto de los noventas se mueve entre los límites de la aceptación y el rechazo; es necesario subrayar que su presencia forma parte de un escenario de cambio. La pandemia del SIDA, que es una enfermedad física de fenómenos de globalización, reformula e incide directamente en el trato sexual. Para Sergio González Rodríguez, el surgimiento de espectáculos como el *table dance* obedece al cambio de paradigmas sexuales y a la denominada "política de sexo seguro", donde la penetración y el contacto directo con los cuerpos está siendo matizado, controlado y prevenido frente al auge de enfermedades tan riesgosas como el SIDA, "el espectáculo de *table dance* tiene en sus dimensiones y en su trasfondo el límite que representa una enfermedad como el SIDA , esto le da una gran virtud al espectáculo y a la vez señala los límites de lo que puede ser una sexualidad [66]

Para el Dr. Luciano Rispoldi, director del Centro de Estudios Wilhem Reich de Nápoles, el *table dance* no es una expresión de sexo frío, es una tentativa importante aunque no lograda, donde no se busca la sexualidad genital. "La mujer baila arriba de la otra persona - comenta el Dr. Rispoldi- como si estuvieran solos, enfrente de todos los demás, es una búsqueda de una gran intimidad. Lo que falta, que nosotros llamamos en psicología clínica y también en psicología social, es el contacto; el contacto profundo entre las personas que envuelve el nivel del pensamiento, de la mirada, de las emociones, un poco como si se pudiera estar dentro del otro: Es el contacto lo que podría devolver la excitación a la vida cotidiana, entonces la gente busca ese contacto, esa excitación pero lo busca en una forma que no es exactamente la adecuada, que no es el verdadero contacto que sirve para sumergirse en la otra persona en un viaje..." [67]

---

[65] Espinosa, Lizbeth. Entrevista con Sergio González Rodríguez, Nov. 1995.
[66] *Ibidem.*
[67] Espinosa, Lizbeth. Entrevista con el Dr. Luciano Rispoldi, 1996.

Sexo frío, sexo con ropa, sexo ultraseguro, son denominaciones que se aplican al *table dance*. El baile de mesa resulta una práctica erótica sin riesgo, sin embargo, en el *show* de *table* que se realiza en "privados" y "camerinos", el desnudo es íntegro, se permite la penetración digital o estimulación oral, si el cliente paga el precio fijado puede llegar a la culminación de la relación sexual. Entonces, el sexo ultraseguro se convierte en un peligro latente...si se prescinde del condón.

Kristal y Mary Ann, las bailarinas entrevistadas, aseguran que en los lugares de *table dance* no les exigen ninguna tarjeta de control sanitaria: "no es requisito porque no somos prostitutas"- afirma Kristal - "sí existe la utilización del condón, de acuerdo a el tipo de *table* que realizan mis compañeras son el tipo de precauciones que se toman, en general, nosotros nos cuidamos mucho"[68]

Griselda Alvarez, quien labora en CONASIDA en el área de atención a las trabajadoras sexuales, afirma que en la ciudad de México, no existe un verdadero control sanitario porque la prostitución no es una actividad que esté reconocida legalmente, ya que en el Distrito Federal hay un sistema abolicionista: "sí existen lugares a donde las trabajadoras sexuales acuden voluntariamente a realizarse su prueba de detección del VIH y de otras enfermedades de transmisión sexual, en varios módulos de CONASIDA damos este servicio...pero hacerse la prueba del VIH no es una forma de control. En conjunto con la Secretaría de Salud y el Departamento del Distrito Federal, se otorga a las trabajadoras sexuales una credencial, que tiene cierta validez en algunos puntos donde se ejerce la prostitución, hay mucha gente que para contratarlas en cabarets o como bailarinas les piden esta credencial. Esta credencial puede funcionar como cierto control sanitario, por lo menos, se sabe que han acudido al médico, que se les hizo una exploración y que están libres de ciertas enfermedades pero no es un control sanitario obligatorio y que esté estandarizado para toda la República Mexicana. Las trabajadoras sexuales son un grupo que tienen prácticas de riesgo altas como es el tener múltiples compañeros sexuales, pero desde que inició la epidemia, la población de mujeres

[68] Espinosa, Lizbeth. Entrevista con Kristal, table dancer.

dedicadas a prostitución nunca ha tenido un problema grave con la transmisión del VIH...Las bailarinas de *table dance* sólo van a solicitar los servicios de CONASIDA o la credencial cuando se definen como prostitutas, o aunque no se definan como prostitutas, es posible, que el dueño del cabaret les solicite la credencial para trabajar y esto se da en la mayor parte de las delegaciones".[69]

Sexo seguro o no, la práctica del *table dance* se convirtió en una moda. La mayoría de los centros nocturnos adoptó este tipo de variedad como su principal atractivo. La demanda hace a la oferta. Conforme el *table dance* se extiende por los bares su fama alcanza las publicaciones periódicas, los cronistas consignan su paso por los bares del *table*, posteriormente, algunos programas de radio (*Intimo* de Radio Red) y de televisión (*Este enterado*, TV Azteca y *En vivo*, Televisa) exponen su particular punto de vista sobre el incremento de la oferta sexual y sobre el fenómeno del *table dance*.

3.1.5.5. LOS GIROS NEGROS. APERTURA VS CLAUSURA.

El conocimiento de esta moda pasó al dominio público y por tanto la censura no se hizo esperar. Las "buenas conciencias" agrupadas en juntas vecinales y representantes de grupos sociales y partidos políticos, claman por el cierre definitivo de los centros nocturnos, en especial de los bares de *table dance*. Como estos lugares operan bajo reglas no escritas, se propicia el chantaje y la corrupción. A estos giros comerciales se les denomina "giros negros" porque no trabajan de acuerdo al Reglamento para Giros Mercantiles, vigente en el Distrito Federal. El reglamento estipula que el servicio de discotecas, bares, cabarets y "otros centros nocturnos de variedades" será de las 21:00 hrs. de un día a la 1:30 del día siguiente -de domingo a lunes-, y de las 21 a las 3 horas los viernes y sábados. "En ningún caso deberán permanecer los clientes en el interior de los es*table*cimientos después del horario autorizado". Asimismo, se fija el horario de venta de bebidas alcohólicas- el máximo a las 2 de la mañana, viernes y sábados- y "se prohiben las actividades que generen la prostitución y el permiso de entrada a personas con evidente estado de ebriedad o bajo influjo de estupefacientes".

---

[69] Espinosa, Lizbeth. Entrevista con Griselda Alvarez, CONASIDA.

En su mayoría los bares de *table dance*, no cumplen con los requerimientos que manda la ley, en cuanto a horarios y otras medidas de higiene y seguridad. Por lo regular se procede a clausurarlos con algún pretexto, esto funciona como negocio o arma política de las autoridades.

Para las Juntas vecinales el mayor ataque contra estos bares es acusarlos como centros de lenocinio; ni las autoridades, ni los empresarios, ni las bailarinas consideran el *show* de *table dance* como tráfico prostibulario en sí -su permisividad se ajusta al rubro de "variedad artística"-, pero la prostitución es un negocio en el trasfondo. Los empresarios del ramo llevan el estigma de una mala reputación, como apunta el escritor Sergio González Rodríguez.

"Entre los leones más poderosos del Distrito Federal en 1990", escribió el periodista Felipe Victoria Zepeda en su libro *Testigo a la fuerza* publicado por Edamex en 1993, "se encontraban el ex-presidiario oriental Susumo Nurakami, el legendario Pancho Soto, Mariano Cisneros, Alfonso Vargas, Emiliano Cisneros, el licenciado Juan Cerón, el *general* Ugalde, el supercapo cabaretero Ernesto Valls, Juan Sarquís, Salvador Cistellos e hijos, los Hevia, Rogelio *El Carracuás*, los Alonso, Rosendo *El Fresero*, don Mundo y doña Mary, *La Esther*, la colección do viudas que dejó el famoso *Señor Billetes* Nicolás Rosales, al que mandaron asesinar en 1989 para eliminarlo de la competencia, los hermanos Iglesias". La lista del periodista continúa para incluir también a controladores de la prostitución callejera.

En tal contexto, se vuelve reveladora la nota de Manuel Nava en El Financiero, "Detienen al dueño de los es*table*cimientos Foxy's y Tabares", del 10 de julio de 1994, sobre un empresario de bares acapulqueño- con inversiones en la ciudad de México- que fue detenido en 1994: "La Procuraduría general de la República informó que sus elementos detuvieron a Ernesto Soberanis Acosta, propietario de los es*table*cimientos topless Foxy's y Tabares, fue detenido acusado de introducción clandestina de armas, tráfico de estupefacientes, cohecho, posesión y venta de enervantes y delitos contra la salud, según informaron las propias autoridades. De acuerdo con el parte policiaco, se integró la averiguación previa 44/A1/94".

Esta imagen de los dueños y administradores de los llamados "giros negros" revitaliza el repudio constantemente.

El rechazo contra los centros nocturnos es un problema antiguo, sin embargo, a partir de la aparición de los bares de *table dance*, la tensión crece. A petición de las juntas vecinales, en marzo de 1993, se intensificaron las acciones de vigilancia en centros nocturnos y bares de toda la ciudad. En contra de este operativo que incluía redadas y clausuras, en la Asamblea de Representantes del Distrito Federal, los prístas y perredistas piden "alejarse de la mojigatería"; por su parte el PAN responde: "defender la moral". El asamblefsta del PAN en 1993, José Antonio Zepeda, negó que se tratara de un plan mojigato: "es un proyecto de reubicación de algunos de estos giros que se han *establecido* en zonas habitacionales, como la Roma, la Hipódromo Condesa y Santa María la Ribera, colonias que se han convertido en la Zona Rosa de la Zona Roja"- afirmó.[70]

En esa misma fecha, el delegado de la Cuauhtémoc, apuntó, que no se trataba de una "cacería de brujas" en centros nocturnos, sino de llegar a un acuerdo entre esos "centros de actividad productiva que generan empleos, y la armonía entre los ciudadanos".[71]

Los trabajadores de bares y centros nocturnos coincidieron que los asamblefstas del PAN: "están en la prehistoria y no entienden de los tiempos que vive la humanidad". Entre tanto Martha de la Lama, presidenta de la junta de vecinos de la Delegación Cuauhtémoc en 1993, señalaba que el problema no era de carácter moral sino de "respeto al derecho y a la tranquilidad de los colonos".[72]

Claudia Colimero, líder de las trabajadoras sexuales, arremetió contra la "guerra sucia" de las juntas vecinales, señaló que en todo caso debería hacerse un plebiscito para saber la opinión de la mayoría en torno a este asunto, "pero que voten sólo hombres"-sugirió. La líder

---

[70] *Vid.* "Turnos de vigilancia de la SGPV en cabarets y centros nocturnos" en *La Jornada*. 16 de marzo 1993: 34. Urritul, Alonso. " No queremos ser zona roja: vecinos de la Roma" en *La Jornada*, 4 de marzo 1993: 60, 39. Mejía, Francisco "hay más giros negros que escuelas en la Sta. María la Rivera" en el *Nacional*, 10 de marzo 1993: 31. Notimex. "No estan permitidos los espectaculos de desnudos: Orozco Loreto" en el *Nacional*, 3 de marza 1993: 30.

[71] *Vid.* Venegas , Juan Manuel. "Orozco Loreto: No habrá cacerías de centros nocturnos" en la *Jornada*, 18 de marzo 1993: 38.

[72] *Vid.* García, Claro Guadalupe. "proliferación de giros negros en el D.F. obliga a realizar el Reglamento de Espectaculos Públicos" en el *Financiero*, 2 de marzo 1993: 34. "Responsabilizan AN al DDF de los giros negros en la Cuauhtémoc" en la Jornada, 30 de marzo 1993: 22.

estaba segura que un plebiscito o consulta pública arrojaría resultados sorprendentes en pro de la permanencia de bares de *table dance* y centros nocturnos en general. "Ya basta de las actuaciones de esos políticos de doble moral"- aseveró Claudia Colimoro- "quienes de día se persignan y satanizan los antros y las niñas de la vida alegre, mientras de noche y con unas copas de más alquilan a las trabajadoras sexuales y a las bailarinas".[73]

El conflicto entre trabajadores de centros nocturnos y juntas vecinales que se agudizó durante febrero y marzo de 1993, resurgió en los meses de octubre y diciembre de 1994. Otra vez se realizaron marchas como protesta por la clausura de bares, y marchas que denunciaban la proliferación de centros nocturnos y de la prostitución callejera.

Los trabajadores de la noche demandaban: "respeto a la legislación vigente en materia de amparo; protección a sus fuentes de empleo; agilización de trámites reglamentarios congelados por corrupción y burocratismo; pago de daños y perjuicios por clausuras que violaron los reglamentos: diálogo con el secretario general del Gobierno y el Delegado de la Cuauhtémoc.

Las juntas vecinales exigían que no siguieran proliferando los bares donde se presentaba "la prostitución disfrazada con el famoso *table dance*" y que se retirara de diversas calles a los trabajadores del sexo a los cuales denominaron "mariposillas de la noche que revolotean semidesnudas". Pedían que se revisara la situación legal de la prostitución y se le reconociera no como un oficio más sino como un problema social. Los colonos distribuyeron volantes en los cuales pedían apoyo para "evitar actos sexuales en la vía pública, asaltos, escándalos y drogadicción". La Asociación de Residentes de la colonia Hipódromo Condesa entregó un documento a los medios de comunicación, se quejaban de la prostitución principalmente, en una parte el texto expone: "baste decir que hay exhibición no de piernas y escotes que inciten sino de senos, posaderas y aún cuerpos completos desnudos que sorprenden a los automovilistas y peatones". Los colonos dijeron que no se guiaban por afanes

[73] *Vid.* Heredia, Juan. "Piden plebicito sobre los antros.'pero que voten solo hombres" en el *Sol de Medio Día*, 11 de marzo 1993: 1,11.

moralistas. Por último solicitaron que a la actividad de la prostitución se le asignen zonas lejanas a las habitacionales.[74]

A principios de 1995 el problema continúo, la principal disputa es la conveniencia de la creación de "zonas de tolerancia". En el foro de seguridad que se llevó a cabo en la Asamblea de Representantes del Distrito Federal, en el mes de febrero de 1995, las organizaciones de trabajadores de centros nocturnos y asociaciones de colonos, se propuso que se reglamente la prostitución y se dé paso a la "sexoempresa" en función al marco legal, con obligaciones fiscales, sanitarias y sociales. En conferencia, Claudia Colimoro rechazó tajantemente las zonas de tolerancia, señala que "quieren meter de nuevo a las trabajadoras sexuales a la clandestinidad, la promiscuidad y la explotación de que son objeto en las zonas de tolerancia, impuestas por una mal entendida hipocresía social".[75]

Durante el primer bimestre de 1995 se siguieron realizando redadas y clausuras de bares y centros nocturnos, una de las principales protestas de las juntas vecinales es contra lugares donde se realiza el espectáculo de *table dance*. Dentro de las propuestas de regulación, el entonces delegado de la Cuauhtémoc, Jesús Dávila Narro, advirtió que se haría una revisión de los cabarets y centros de bailarinas de mesa para verificar que los vecinos estuvieran de acuerdo, en caso contrario realizaría más clausuras- señaló: "...tenemos casos de estos lugares que cierran a las nueve de la mañana...y hay otros que no cierran...hay por ahí alguno que cierra a las doce, ya el sábado me dieron la queja, no vamos a decir cuando para no ponerlos sobre aviso pero vamos a tomar las medidas primeras de desalojos y después los cierres..."[76]

A la fecha no existe un acuerdo entre juntas vecinales y representantes de centros nocturnos. Con la detención del delegado de la Cuauhtémoc, Jesús Dávila Narro, en febrero

---

[74] *Vid.* Olaya, Ricardo "Marchan vecinos de la Hipódromo contra la prostitución en la zona" en la *Jornada*, 7 de diciembre 1994: 47.

[75] *Vid.* Arce Guevara, Oscar. "Propone Torres Barrón crear zonas de tolerancia para sexoservidores" en *El Nacional*, 15 de febrero 1995: 17. Barajas Urias, Esperanza. "necesario reglamentar la prostitución y crear zonas de tolerancias" en *La jornada*, 21 de febrero 1995. "Seudofuncionarios del DDF clausuran y multan bares y restaurantes en la G.A.M., denuncian 300 empleados" en *Exélsior*, 12 de mayo 1995. Cárdenas Garza, Huliodoro. "Que cese ostigamiento y persecución contra bares en la delegación Cuauhtémoc" en *Ultimas Noticias de Exelsior*, num. 18462, 11 de abril 1995.

[76] Jesús Dávila Narro, Testimonio videográfico. Televisa, 1995.

de 1996, crece nuevamente la polémica. Dávila Narro fue acusado de malversación de fondos y de autorizar permisos para la instalación de *giros negros*. La nueva administración para justificar su posición de honestidad, promueve los operativos de vigilancia y comienza de nuevo la guerra de la extorsión. No solo en la delegación Cuauhtémoc clausuran centros de *table dance*, sino también en otras zonas de la ciudad. "Los delegados están asustados con lo que le paso a Dávila Narro"- comenta Angélica M. administradora del Bar Cheap and Chic, ubicado en Villacoapa- "esto ha repercutido hasta la Delegación Coyoacán que es donde pertenecemos; nuestro bar está considerado como *giro negro* porque presentamos el *table dance*, nosotros trabajamos con amparo y aún así violaron el amparo y nos clausuraron".[77] El 29 de febrero en un boletín de prensa se informa que todos los *giros negros* de la Ciudad de México van a ser clausurados.

CONSERVADURISMO VS LIBERALISMO.

La doble moral y los artificios de las autoridades aún imperan en nuestra sociedad. Años claves 1995 y 1996. En diferente escenario y con otras representaciones el sexo sigue la lucha perpetua entre la norma y la transgresión.

En el México actual, la educación sexual, el aborto, la virginidad, los anticonceptivos, la homosexualidad, la pornografía, la prostitución, en fin, todo lo relacionado a la sexualidad sigue siendo punto de controversia. De alguna manera se combinan: autonomía y regulación de las costumbres, excluyendo por igual el rigor puritano como el ascenso de las alegrías eróticas. En este tiempo, la pluralidad sexual es válida pero en realidad las prácticas sexuales son poco diversificadas. Estamos en una sociedad sin tabú opresivo pero *clean*, tolerante pero ordenada, virtualmente abierta, pero cerrada al yo.

El sexo ya no asusta, pero permanece restringido a ciertos lugares, a ciertas horas, a ciertos límites...

Cuando la ciudad de México está a punto de convertirse en una inmensa alcoba repleta de mensajes con masajes, sueños húmedos, danzas eróticas y desempeños escénicos para

[77] Espinosa, Lizbeth. Entrevista con Angélica, administradora del Bar Cheap and Chic, Febrero 1996.

cámaras imaginarias...la protesta moral y la hipocresía social no se hacen esperar. Los ciudadanos se debaten entre la imposición del conservadurismo y el libre ejercicio de sus preferencias sexuales y diversiones propias de ésta época de posmodernidad. La norma exige hacer invisible lo visible. El *table dance* es un buen ejemplo de ello. Goce, prohibición, deseo, necesidad, búsqueda, perdición, encontrarán sus elementos en la noche, donde el reverso de la cultura muestra la otra cara de la urbe. En la oscuridad los bares de *table dance* se desdibujan entre el neón de sus letreros y los flourescentes sellos de "clausurado", por ahí circula la otra cotidianidad, la de los vicios públicos y las dispersiones privadas.

3.1.6. EL GUIÓN.

El guión es necesario para la producción del video como lo es el mapa para llegar a nuestro destino. El guión es el boceto del trabajo artístico o científico que pretendemos realizar. Al guión se le puede definir como la construcción dramática o simplemente estructural de un relato; la forma en que se cuenta un hecho, basado en un número limitado de reglas que se aplican para obtener ciertos efectos. Es el programa sobre el papel, donde están plasmadas las características tanto artísticas como técnicas, es donde describimos la imagen y el sonido. El guión expresa cómo queremos que se vea nuestro relato, así se constituye en una herramienta básica de la producción videográfica.

3.1.6.1. EL GUIONISTA.

El guionista, debe tener en cuenta que el tema que va a desarrollar pueda ser atractivo por la plasticidad de sus imágenes, sus sonidos y la historia que expone; por su actualidad y por sus posibles implicaciones sociales.

Antes de la realización del guión se deben definir los objetivos que se pretenden alcanzar con el video, el lenguaje adecuado y el tipo de público al que se va a dirigir.

El guionista debe poseer una gran capacidad de síntesis para extraer lo más representativo de la investigación general, además debe dominar el manejo del lenguaje escrito y audiovisual.

El guionista, en este caso, selecciona la información que puede funcionar para la exposición del mensaje que se desea transmitir y la estructura de acuerdo al género que va a manejar, es decir, el reportaje.

En muchas ocasiones el guionista no trabaja sobre una investigación ya realizada sino que él es el propio investigador. Por lo regular, en la Universidad Autónoma Metropolitana U. Iztapalapa, se presentan primero las investigaciones y después se estructuran en forma de relato audiovisual.

El guionista investigador tiene la ventaja de ir pensando en imágenes desde un principio, pero por otra parte existen muchas investigaciones que los especialistas de determinadas áreas pueden desarrollar con mayor tiempo y precisión, y son factibles de trasladar al lenguaje videográfico.

3.1.6.2. PENSAR EN IMÁGENES.

Cualquier tema tiene su historia, cada una puede tener un principio, un nudo y un desenlace, o tal vez puede tener un principio y un fin con varios momentos climáticos, esto varía de acuerdo al manejo que se haga de la historia. El guión no tiene porque ser complicado pero sí debe mantener una narrativa interesante y coherente.

El guionista se pregunta: ¿cuál es la historia y cómo voy a tratarla? ... puede dar un enfoque sencillo y mostrar cómo se suceden los acontecimientos u optar por una línea más elaborada. Es necesario hacer una sinopsis y luego un argumento, un plan detallado de lo que queremos contar. Recordemos que un video está formado por una serie de secuencias que se combinan para contar una historia. Por lo general, cada secuencia debe tener una estructura coherente, con un comienzo, un nudo y un desenlace. Serán las pequeñas unidades que al unirse darán el sentido interno al video proporcionando continuidad y ritmo en la narrativa audiovisual.

Lo principal al momento de realizar un guión es pensar en imágenes, para evitar la reiteración de las ideas a través de una imagen y una frase que signifiquen lo mismo.

Pensar en imágenes economiza tiempo de confección del guión y tiempo de elaboración del video. De nada sirve un guión extenso y sin consistencia, un guión que implica más texto que imagen. El resultado del impacto que queremos causar en nuestro receptor puede verse alterado si no consideramos que el mensaje va dirigido a un videoespectador y no a un lector de relatos literarios.

3.1.6.3. PERFIL DE LA AUDIENCIA.

En la redacción de guiones es importante determinar QUE es lo que queremos decir y QUE es lo más importante para nuestro público. Prácticamente contestando estas preguntas tendremos el mensaje principal que deseamos transmitir.

Para que exista una comunicación es fundamental enviar mensajes que sean entendidos por nuestros interlocutores, por lo tanto, es importante saber a quién nos dirigimos y con qué finalidad lo hacemos.

Los reportajes videográficos que se planean realizar van dirigidos especialmente a las comunidades universitarias, el lenguaje que se maneja lo puede entender cualquier persona, sin embargo, los canales de difusión son las universidades y foros independientes a los que asisten jóvenes, estudiantes. No quisimos marcar un límite de edad porque desde un estudiante de 20 años hasta un maestro de 40 años capta la información presentada en los videos.

3.1.6.4. ESCALETA.

Cómo le vamos a decir a nuestro espectador eso que queremos decirle, la forma varía de acuerdo a cada guionista, porque cada persona tiene un estilo diferente de decir las cosas. Las cualidades mínimas que debe tener un guión son las de claridad, agilidad, precisión y amenidad.

La escalera nos va a ayudar para tener una visión muy general del video. En la escaleta dividimos el tema en los puntos o secuencias que integrarán el guión, de acuerdo con un orden de importancia y atracción desde el punto de vista que ya hemos decidido anteriormente.

El núcleo o idea central es el eje básico alrededor del cual gira la trama secuencial, conformando lo que sería el esqueleto del guión. Debemos asegurarnos de tener definidos por lo menos tres segmentos: presentación del problema, desarrollo con nudo (o nudos) y desenlace.

3.1.6.5. PREGUION.

Con la estructura definida y corregida se inicia la primera aproximación al guión, es decir, el preguión. Este preguión consiste en escribir el posible texto que acompañará a la imagen en el orden determinado por la estructura.

Por cuestiones prácticas es conveniente escribir el preguión dividiendo las hojas en dos columnas, la columna izquierda la podemos titular como "Imagen sugerida", en esta parte se describe el tipo de imagen que se requiere, sin tomar en cuenta para ello detalles o términos técnicos; en la columna de la derecha, que podemos nombrar, "Puntos importantes", se anota la narración aproximada que acompañará a la acción. Es el primer manejo de nuestro texto para presentarlo en forma de guión. El guionista en esta parte está más preocupado por el contenido del video que por formalidades técnicas y anotaciones prácticas para la producción; su atención se centra en el desarrollo de la estructura temática de la escaleta. Esta primera aproximación de guión funciona como borrador para un segundo tratamiento, que se acerca más a nuestro guión terminado.

3.1.6.6. GUIÓN TEXTUAL Y GUIÓN TÉCNICO.

A partir del preguión se van haciendo correcciones y se enriquece el contenido del texto, hasta llegar al guión textual que es el documento final con el cual se podrá realizar el guión técnico. Una vez que ha quedado la información precisa y en los términos adecuados, hay que hacer otra revisión tomando en cuenta ciertos aspectos: que la narración vaya en concordancia con la imagen, de tal forma que ambas sean complementarias; narración e imagen no deben nulificarse mutuamente, ni repetir sus mensajes, ni mostrar información ajena una de la otra. El texto debe permitir una lectura fluida y entendible al ser escuchada.

El ajuste del guión textual con respecto a la imagen se realiza cuando empezamos a definir las secuencias visuales; aquí el texto tiene forzosamente que modificarse por exigencias de la imagen.

El guión técnico se empieza a realizar desde la fase de preguión, anotando posibles secuencias de imagen que se nos van ocurriendo al redactar el texto-narración del video. Pero su definición final y acabada se lleva a cabo cuando la columna de la narración está prácticamente terminada. En esta fase se toman esbozos de secuencias de imagen realizados en el preguión y se complementan. A partir del guión textual se describen las imágenes que serán su complemento perfecto, algunas veces proporcionando información que no está en el texto, otras, reforzándolo.

En el guión técnico, la descomposición de la acción corresponde a la mecánica inconsciente del ser humano que al llegar a un lugar lo recorre con la mirada, se ubica y observa hasta comprenderlo, esto traducido al lenguaje videográfico debe ser descompuesto en tomas y convertir a la cámara en el ojo que muestre aquello que más importancia tenga para el momento de la acción que se está narrando. Al realizar el guión técnico se debe desglosar toda la acción en tomas y secuencias.

En los guiones técnicos de video-ficción la mayoría de las tomas pueden ser previstas, porque el director va a trabajar con actores a los cuales les indicará los movimientos precisos que tienen que realizar. Los emplazamientos están planeados previamente porque las locaciones son totalmente acondicionadas para la grabación. En el reportaje videográfico no ocurre lo mismo, el guión técnico puede precisar algunas secuencias toma por toma, pero otras veces tiene que marcar indicaciones generales, es decir, como bloques o secuencias, por ejemplo: "la bailarina realiza *streap-tease* sobre la pasarela", en este caso no es necesario definir toma por toma, ya que debemos tener en cuenta que las bailarinas no son nuestras actrices y ellas durante la grabación no pueden interrumpir su trabajo. Por ello debemos adaptarnos a sus condiciones y movimientos, tenemos que definir los emplazamientos de cámara en el momento de la grabación, aunque desde el guión técnico exista una idea de lo

que queremos captar, es hasta el momento de realizar las tomas cuando descubrimos los puntos estratégicos para los emplazamientos de cámara.

Sin embargo, hay tomas que se pueden y se deben definir en el guión técnico, estas tomas son las que tendrán una función específica en unión con el texto y hay que procurar seguir estas indicaciones, pues el mensaje textual ha sido adecuado en función de ciertas imágenes. También las tomas que se definen con exactitud son las referentes a escenas reconstruidas o recreaciones.

En la medida que un guión es un video en su fase primaria de realización y previa a la grabación, debe contener toda clase de información que pueda requerirse en la fase de producción durante el levantamiento de imagen: numeración de las tomas, lugar y hora donde se desarrolla la acción, detalles que abarcará la visión de la cámara; sonidos-diálogo, sonido y música que acompañe la escena; planos en los que se enmarcará la acción, dirección que tendrán las acciones y acción que contendrá la imagen.

La importancia de realizar un guión es fundamental, además de guiarnos para la producción, nos permite definir los mensajes y detectar a tiempo sus posibles defectos o dificultades para realizarlos; podemos planear en general el trabajo que se desplegará en la producción y postproducción; determinar las necesidades materiales y humanas como son, los equipos de grabación, de iluminación, o de movimientos de la cámara (dollys, grúas, etc.); definir los personajes que es necesario entrevistar. El guión posee una gran relevancia, funciona sólo como GUÍA, no podemos seguirlo como si estuviera hecho de hierro.

3.1.6.7. FORMATO DE GUIÓN.

El formato es la presentación del guión. Existen varios formatos de guión: de una, dos o tres columnas, con diversos márgenes e interlineado. Cada empresa o institución productora puede personalizar el formato que más se adecué a sus necesidades.

Para los trabajos realizados en la Universidad Autónoma Metropolitana U. Iztapalapa se eligió el formato presentado por Marco Julio Linares en su libro *El guión*,[78] con las siguientes especificaciones:

a) El guión de dos columnas se forma por una columna a la izquierda, siempre titulada y subrayada VIDEO, y otra a la derecha, titulada y subrayada AUDIO.

b) La columna de VIDEO se escribe con mayúsculas a renglón seguido, en el espacio comprendido entre los golpes 10 (2.5 cm) y 38 (9.5 cm) (esta referencia corresponde a máquinas que escriben 10 letras por pulgada).

c) La columna de AUDIO se mecanografía a doble espacio, con excepción de las indicaciones o acotaciones de música o efectos de sonido que se escriben a renglón seguido, en el espacio comprendido entre los golpes 40 (10 cm) y 76 (19 cm).

d) Las páginas se numeran en el espacio correspondiente al golpe 78 (20 cm), en renglón 3 (todas las referencias de los renglones se hacen a partir del borde superior de la hoja).

e) La primera página del guión (después de la hoja de cubierta o presentación) se inicia a partir del renglón 12.

El título del programa y el autor del guión encabezan esta página,

f) Los parlamentos se inician con el nombre del personaje escrito con mayúsculas y subrayado; cuando se requieren acotaciones, éstas se colocan entre paréntesis, con mayúsculas, inmediatamente después del nombre; a continuación los diálogos o parlamentos a doble espacio. Estas indicaciones funcionan también en el caso de requerir uno o varios locutores, o en los personajes que son entrevistados.

g) Las indicaciones de efectos de sonido o música se escriben con mayúsculas, a renglón seguido, subrayadas.

h) Cualquier indicación fuera del desarrollo del guión se coloca entre paréntesis.

---

[78] *Vid.* Linares, Marco Julio. *El guión*. México: Alhambra Mexicana, 1994, 169.

i) Todas las páginas se terminan en el renglón 60. Es recomendable no cortar las palabras a cada cambio de renglón o de página.

j) Cuando una escena requiere más de una página, o queda inconclusa al final de la hoja, se indica "continúa".

k) El guión de video se escribe por un solo lado de las hojas.

l) La referencia para la medida en los renglones es el borde izquierdo de la hoja.

m) Las indicaciones de encuadres, movimientos, angulaciones, se escriben abreviados, ya que todo el equipo de producción debe manejar este lenguaje.

El presentar los guiones en este formato nos evita confusiones en la lectura del contenido y nos permite una mayor comprensión de los requerimientos y las especificaciones.

Ver en la sección de Anexos el guión: LA MODA DEL *TABLE DANCE*. ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRÍO?

CAPÍTULO IV

4. PROCESO PARA LA REALIZACIÓN VIDEOGRÁFICA. PROGRAMA ESPECIFICO: "LA MODA DEL *TABLE DANCE* ¿ESPECTÁCULO ERÓTICO O SEXO FRÍO?".

4.1 REPRODUCCIÓN: FASE DE PLANEACIÓN.

En esta fase se estudian las necesidades técnicas y económicas que plantea la realización del video, una vez que se desglosan los requerimientos se elabora un presupuesto detallado y global y un plan de trabajo.

4.1.1. APROBACIÓN DEL GUIÓN.

Una vez que el guionista finaliza su versión del guión, se realiza una junta con el director y el productor para afinar los últimos detalles.

Por lo general, se piden transformaciones y el guionista revisa de nuevo el guión y lo corrige. En una junta posterior presenta la última versión del texto para su aprobación, con la consideración que el texto puede modificarse dentro del proceso de producción.

4.1.2. EVALUACIÓN DE LAS NECESIDADES QUE PLANTEA EL PROYECTO Y REALIZACIÓN DEL PRESUPUESTO.

Con el tratamiento del guión más acabado se pueden estudiar los elementos que intervendrán en la grabación. Es necesario elaborar un plan previo para evaluar las necesidades de la producción del video: personal que va a intervenir, el equipo técnico que se va a utilizar, los materiales que se van a requerir, los lugares donde se grabará.

Se debe realizar un presupuesto detallado en el que se especifique el costo de los materiales, los honorarios de las personas que colaboran en la realización del video y los gastos de producción, si se llega a rentar equipo técnico adicional al equipo propio se deben anotar los costos dentro del presupuesto.

El presupuesto incluye:

A) Honorarios del personal.

B) Equipo técnico.

C) Materiales.

D) Gastos de producción (*Scouting*, grabaciones en área metropolitana y grabaciones en provincia).

Ver en la sección de Anexos el formato de guías para presupuesto detallado y global que pueden adecuarse a las necesidades personales de cada productor. En la sección de Anexos también se encuentran las guías para evaluar las necesidades técnicas y humanas requeridas en el proceso de preproducción, producción y postproducción.

4.1.3. PLANEACIÓN.

4.1.3.1. PROGRAMACIÓN GENERAL.

Una vez que el presupuesto fue aprobado, que se sabe con el personal y equipo técnico con que se cuenta, es recomendable programar las actividades en un plan de trabajo general. La programación incluye fechas de grabación, de calificación de materiales y selección de imágenes, grabación de la pista así como la musicalización y la edición.

Si el video incluye entrevistas con personalidades es necesario concertar citas y confirmarlas constantemente. Si se requieren permisos de grabación especiales se deben tramitar con anterioridad al levantamiento de imagen.

4.1.3.2. PLAN DE TRABAJO DIARIO: *BREAK DOWN* Y ORDEN DE GRABACIÓN.

Un plan de trabajo diario se articula alrededor de las locaciones (que son los lugares donde se grabará) y de las necesidades de producción (personal que intervendrá y el horario).

4.1.3.2.1. *BREAK DOWN*.

El *BREAK DOWN* es el desglose de las necesidades y requerimientos del guión para el proceso de grabación; se establece una lista completa de todos los lugares de grabación detallando minuciosamente todos los elementos de producción necesarios en cada lugar.

4.1.3.2.2. ORDEN DE GRABACIÓN.

A partir del *BREAK DOWN* se concerta una ORDEN DE GRABACIÓN, que incluye datos más específicos como el número de escena, el número de shot que se va a grabar, en qué detalle de locación, qué personal va a participar y el equipo técnico que se va a utilizar, así como la utilería y vestuario.

4.2. PRODUCCIÓN.

La fase de grabación o producción consiste en la concreción de las ideas generadas en la etapa anterior. Es la realización misma del programa.

Una vez que ha finalizado el proceso de planeación, se procede a la preparación del equipo técnico para el levantamiento de imagen y audio.

4.2.1. EL EQUIPO TÉCNICO.

El *break down* nos marca el equipo que se requiere en cada locación, todos los elementos para la grabación deben ser preparados con anticipación. Antes de salir a grabar es necesario: revisar que la cámara y la videograbadora (VCR) estén funcionando correctamente; checar el tripie; tener cargadas las baterías; revisar que los cables a utilizar durante la producción no tengan fallas; rotular los *cassettes* para evitar la confusión en la calificación del material; revisar el equipo de iluminación y de audio. Es importante hacer un inventario del equipo que se lleva con el fin de evitar pérdidas y olvidos al finalizar el trabajo.

4.2.1.1 CÁMARA.

Es necesario revisar los mecanismos que son indispensables para el trabajo de grabación. Pruebas a realizar:

a) DIAFRAGMA. Colocar el selector de diafragma (identificado como iris en las cámaras) en la opción de automático y encuadrar una zona que tenga baja iluminación, después girar el encuadre hacia una zona muy iluminada; así se puede comprobar que el ajuste de luz automático funciona adecuadamente. Posteriormente se debe seleccionar la opción de "manual" y realizar una prueba moviendo el arillo de ajuste hasta lograr el más adecuado.

b) ENFOQUE. Revisar este mecanismo en las opciones de automático y manual y checar la velocidad en que realiza el ajuste.

c) *ZOOM*. Este mecanismo es manual. Se puede operar a través del botón regulador para acercamiento o alejamiento, o se puede girar el aro del *zoom* en el lente, para imprimir la velocidad de ajuste deseada.

d) BALANCE EN BLANCO. Algunas cámaras ajustan el balance en blancos automáticamente, de acuerdo a la temperatura de color predominante, en las cámaras de formato 3/4' es necesario realizar el ajuste de forma manual. Se debe encuadrar una zona en la que el 80% sea de color blanco y mantener sujeto el botón de *WHITE BALANCE* hasta que en el *view finder* aparezca *OK*, sin embargo, es mejor grabar algunas tomas de prueba y corroborar a través de un monitor que los colores corresponden al de los objetos tomados. Este ajuste se tiene que hacer cada que se encienda la cámara o cuando las condiciones de iluminación hayan variado: luz del sol ocultada por las nubes o viceversa, pasar de condiciones de iluminación natural a interiores con luces incandescentes.

e) INDICADORES DE FUNCIÓN EN EL *VIEW FINDER*. Con los indicadores se pueden conocer las condiciones en que la imagen se está grabando: cámara en grabación, baterías a punto de terminarse, si está operando el sistema de ganancia, etc. A través de estos indicadores podemos detectar fallas en la grabación de imágenes. En la cámara de 3/4' se anuncia con letreros lumínicos rojos, por ejemplo: *REC*, *GAIN*, *BATTERY*, etc., además podemos revisar al momento de grabar barras, de hacer el balance de blancos, ajustar el *shuter*.

El modelo de cámara utilizado en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa es: CÁMARA VIDEO 3/4' SONY, MOD. DXC-327, SERIE 11236.

4.2.1.2. VIDEOGRABADORA.

Las cámaras de 8 mm. y VHS son también reproductoras, en el caso de las cámaras de 3/4", la videograbadora no está integrada al cuerpo de la cámara.

Para comprobar que la videograbadora está funcionando adecuadamente se debe insertar el *cassette* y realizar tomas de prueba. Es necesario revisar que está activada la función de cámara y no de reproductora (*CAMERA* y *PLAY*), sintonizar los niveles de audio si se va a grabar el sonido y ver los canales de entrada. Es imprescindible revisar el cable que conecta a la VCR con la cámara.

El modelo de videograbadora es: VCR 3/4" SONY, MOD.

VO-8800, SERIE 16648.

4.2.1.3. TRIPIE.

Aparte de la videograbadora, un accesorio importante es el tripie. Una vez que se limpia y lubrica, se revisa que la cabeza gire adecuadamente en todas direcciones, que las extremidades y el soporte de la cámara estén firmes, que no haya problemas de ajuste de los seguros, que las gomas o puntas de las extremidades estén en óptimas condiciones, que la "zapata" se inserte sin problemas.

Es recomendable usar un tripie hidráulico. El modelo utilizado en la UAMI es: TRIPIE VINTEN MOD. VISION 5, SERIE 3325-04260.

4.2.1.4. MONITOR.

A través del monitor podemos supervisar la realización del trabajo: encuadre, iluminación, foco, color, etc. El monitor debe ofrecer una gama de contrastes adecuados y una fidelidad y calidad de reproducción de los colores.

Algunas veces se utilizan monitores en blanco y negro y si no tenemos monitores de alta resolución podemos recurrir a los televisores de 12 o 14 pulgadas.

4.2.1.5. PERIFÉRICOS.

Es imprescindible la revisión de los periféricos:

a) Fuente de poder.

b) Baterías.

c) Cargador de baterías.

d) Cables (RCA, BNC, plug, canon, etc.)

e) Conectores.

f) Extensiones eléctricas.

g) Cinta adhesiva.

h) Contactos múltiples.

4.2.1.6. EQUIPO DE AUDIO.

Si se realiza la grabación de sonido ambiental o incidental o el audio de entrevistas al exterior de la cámara se debe anexar al equipo: una grabadora de *cassette* o una grabadora de carrete abierto.

a) GRABADORAS.

La grabadora de *cassette* no tienen dispositivos para controlar el nivel de grabación, su velocidad es única e inalterable y a veces su recepción no es de alta fidelidad.

En la grabadora de carrete abierto, el ancho de su cinta y la posibilidad de utilizar tres velocidades diferentes y tres cabezas de reproducción, incrementan la calidad no sólo en la reproducción sino también en la grabación.

b) MICRÓFONOS.

Existen una gran cantidad de tipos de micrófonos: alámbricos o inalámbricos; direccionales, bidireccionales y omnidireccionales.

Los micrófonos pequeños tipo lavalier son los adecuados para la grabación de diálogos o entrevistas y cuando el locutor está en cuadro.

Para grabar sonidos exclusivos en lugares donde hay muchos ruidos ambientales es preferible utilizar un micrófono direccional que un omnidireccional, ya que el micrófono direccional capta mejor los sonidos hacia donde lo dirigimos y elimina los sonidos provenientes de otras direcciones.

Antes de salir a grabar se debe revisar que los micrófonos estén en perfectas condiciones y aún así llevar un micrófono de repuesto.

4.2.1.7. EQUIPO DE ILUMINACIÓN.

Dentro del equipo básico de iluminación se encuentran:

a) lámparas (cuarzos, redondas, etc.)

b) tripies para las lámparas.

c) portafiltros

d) filtros de corrección de temperatura de color o gelatinas.

e) cables de las lámparas

f) difusores de luz o papel albanene cortado al tamaño del portafiltro.

g) pantallas de unisel y papel estaño para forrarlas si es necesario.

h) sombrillas.

Todo el equipo debe revisarse, desde las lámparas hasta los obturadores de los cables.

4.2.2. MATERIALES.

a) *CASSETTES.*

Los *cassettes* van de acuerdo al formato que utilizamos: BETA, 8 mm., VHS, BETACAM, 1", etc. En la UAMI se trabaja con *cassettes* de 3/4". Por lo regular es recomendable comprar *cassettes* SP de SONY. Si el presupuesto es mínimo y no se puede grabar en *cassettes* vírgenes, es conveniente reciclar algunos *cassettes* de archivo que ya no se utilicen, sin embargo, no debemos de reciclar más de cuatro veces el material porque puede ocasionar trastornos tanto en la calidad de la cinta como en la videograbadora y editoras.

b) ROLLOS FOTOGRÁFICOS.

Podemos llevar película de ASA100 y ASA400, de acuerdo a las necesidades de las fotografías que planeamos tomar.

4.2.3. VESTUARIO Y UTILERIA.

Aunque no estemos realizando un video de ficción, en algunas ocasiones necesitamos marcar el vestuario adecuado, por ejemplo, si se va a grabar en un laboratorio de la universidad es necesario recordarles a los investigadores que lleven su bata blanca y más recomendable aún es llevar unas batas para prestarlas a las personas que vamos a grabar. De igual forma si vamos a entrevistar a una chica que es trabajadora sexual y necesitamos que su vestuario sea provocativo es necesario mencionarlo para que a la hora de la entrevista no llegue de pants u overol de mezclilla y sin maquillar.

Lo mismo sucede con la utilería, no es básico poner escenografía, pero si el lugar donde vamos a realizar alguna entrevista es muy sobrio y necesitamos colorido o algún jarrón con flores, podemos llevar los objetos con los que vamos a acondicionar los sets. En otras

circunstancias si los lugares necesitan limpieza hay que mandar una orden de aseo con anterioridad para que el día de la grabación no haya retrasos.

No solo es importante marcar el vestuario para las personas que vamos a grabar sino también es recomendable anticipar las condiciones al personal que participa en la grabación: si en las locaciones existen temperaturas muy altas y es necesario llevar ropa ligera, sombreros, gafas, cremas protectoras de sol, repelentes de insectos, etc. O si en los lugares a grabar hace frío o llueve se requiere de chamarras, suéteres, impermeables, botas antiderrapantes, etc.

4.2.4. VARIOS.

Es necesario llevar a las sesiones de levantamiento de imagen una serie de materiales como las carpetas de producción en la que se anexan los *break downs* y las ordenes de grabación así como se anotan las diversas especificaciones y requerimientos que van surgiendo al interior y exterior de la producción, estas carpetas se reparten al equipo inmerso en la grabación con las órdenes personalizadas para que exista una responsabilidad de cada profesional por su área, así como una responsabilidad de grupo.

También debemos de considerar la posibilidad de la utilización de caja de herramientas, calculadoras, tijeras, cinta métrica, lapiceros, bolsas de plástico gruesas para proteger el equipo en caso de lluvia, bolsas de plástico para recoger la basura, botiquín médico, entre otras cosas.

4.2.5. PERSONAL DE PRODUCCIÓN.

En la fase de producción participan el productor, el director, el camarógrafo (pueden ser varios camarógrafos), el fotógrafo y los asistentes. Es importante ver cuales son las funciones de cada uno y como complementan su actividad, para realizar una adecuada distribución del trabajo de producción.

4.2.5.1. PRODUCTOR.

El productor ejecutivo consigue, en la medida de sus posibilidades, patrocinadores que aporten dinero, equipo técnico y humano y materiales para la realización del video, ya que por lo general, los videos independientes y en este caso universitarios tienen un presupuesto

limitado, así que es necesario presentar el proyecto a otras instituciones y organismos interesados en los temas para que apoyen la producción de los videos. El productor ejecutivo se encarga de la administración directa del presupuesto disponible para la realización de un video o una serie de programas. Además es el responsable de la difusión y presentación en diversos foros de los programas.

El otro productor se encarga de la organización de todos los elementos necesarios para la realización del video: desde la búsqueda de locaciones, renta de vestuario y utilería hasta de conseguir permisos especiales de grabación así como transportación, hospedaje, comidas. El es el responsable de que no falte nada al momento de la producción. El productor debe ser capaz de comunicarse con todo su personal para que puedan brindarle todas las facilidades y el proceso de realización sea mas ágil y fructífero. El productor tiene la autoridad para designar al director del programa, trabajar con el guionista, aprobar el enfoque del director y los planes de iluminación y escenografía. También supervisa y coordina todas las actividades dentro del plan de preproducción.

4.2.5.2. ASISTENTE DE PRODUCCIÓN.

Como su nombre categórico lo indica este asistente se encarga de ayudar al productor en todo el proceso de organización. Es un profesional clave en el desarrollo de la producción ya que se encarga de conseguir desde un *cassette* hasta un objeto cualquiera necesario en el levantamiento de imagen; hay una frase que no existe en el vocabulario del asistente: "NO HAY", ante cualquier petición el asistente de producción debe saber donde encontrar lo requerido. Desde contactar entrevistas hasta repartir las carpetas de producción, revisar que la comida esté a tiempo en las locaciones, que se recojan las facturas, etc.. El asistente de producción lleva los registros de avance, de horarios de inicio, de récords de tiempo, también debe hacer un registro fidedigno de los gastos de producción que permita conocer el monto total al momento de cerrar la contabilidad. El asistente es un incansable servidor del productor y en general del equipo de producción, por lo tanto, no debemos olvidar dotarlo de todas las

herramientas que necesita: *break down*, plan general de producción, calendario, dinero, formas para registros de tiempo.

4.2.5.3. DIRECTOR.

El director le da un toque especial a la realización del video; se preocupa por el mando técnico y el tono artístico del programa; él crea el concepto, moldea el contenido y la forma. Al igual que el productor participa en todas las reuniones de preproducción, analiza el guión conjuntamente con el escritor y el guionista; hace propuestas y escucha las sugerencias de los demás participantes. Analiza el enfoque general de la producción; cuando llega el momento de la grabación ya tiene el guión muy estudiado, ha discutido el diseño de iluminación y escenografía, además sabe el estilo que debe imprimirse a las locaciones y las características psicológicas que debe mantener un actor en el caso de video ficción; en video documentales o reportajes debe saber conducir a los entrevistados o a los portadores testimoniales, saber que aspectos a grabar refuerzan la problemática del tema. Su énfasis principal es el de lograr plasticidad en las imágenes captadas, pero en estos encuadres no solo busca la belleza sino la significación. Además de que debe conocer a la perfección el equipo técnico con que cuenta para explotar al máximo sus posibilidades. Desde el inicio de la preproducción hasta la postproducción el director se mantiene en la realización del video. El director videográfico tiene como estandarte su sensibilidad y creatividad.

Aunque en producciones de otro nivel es general que el director tenga a su servicio un director de fotografía, un director artístico, un director de iluminación, etc. por lo regular en videos independientes o universitarios solo hay un director general.

4.2.5.4. ASISTENTE DE DIRECCIÓN.

Este asistente apoya al director en todo su trabajo. Se encarga de vigilar la continuidad, de anotar los posibles cambios del guión, de llevar un registro de las secuencias grabadas e identificar a que parte del guión corresponden. También asiste al director preparando y coordinando el trabajo del personal de producción y de los actores o entrevistados. Cuando la situación cambia y es necesario realizar otro plan de grabación

propone y ayuda a improvisar nuevas estrategias, nuevos decorados, otro tipo de iluminación, etc. Debe tener la suficiente seguridad para tomar decisiones en ausencia del director y resolver los problemas que se puedan presentar.

4.2.5.5. CAMARÓGRAFO.

El camarógrafo tiene conocimientos sobre fotografía, manejo del lenguaje cinematográfico y del funcionamiento del equipo de video. Además debe utilizar los principios básicos de la iluminación: controlar las temperaturas de color cuando se tengan diversas fuentes de iluminación, saber ubicar adecuadamente las luces principales, luces de relleno, contraluces, filtros y difusores.

Por lo general, en las producciones independientes no se cuenta con gran equipo de iluminación ni con mucho presupuesto para alquilarlo, así que con una sola fuente de luz se puede lograr un buen trabajo de iluminación.

Aunque en el guión estén marcados los tipos de tomas y el director sea el que decida los encuadres y los emplazamientos, es importante que el camarógrafo proponga y aporte su experiencia en la grabación del material. Su bagaje intelectual y su experiencia pueden hacer que su mirada detrás del visor sea la más acertada.

4.2.5.6. ASISTENTE DE CÁMARA.

El que asiste al camarógrafo se encarga de ayudarle a montar el equipo de grabación y de iluminación. Es un auxiliar indispensable en la realización de *travellings* o de movimientos complicados donde el asistente se encarga del arillo para lograr el foco deseado. Mantiene una gran comunicación con el asistente de dirección en el registro de secuencias. También tiene participación creativa al colaborar de manera activa con el camarógrafo.

4.2.5.7. FOTÓGRAFO.

En algunas ocasiones requerimos de foto fija para intercalar en la realización videográfica, ya sea por cuestiones de ritmo en las transiciones o porque una toma en video puede complicarse y la cámara fotográfica pueda captar el detalle que nos interesa. Así la participación de un fotógrafo es fundamental en el desarrollo de la grabación.

Si alguno de los asistentes tiene conocimientos de fotografía, puede realizar esta función en caso de no contar con un fotógrafo profesional.

4.2.6. LEVANTAMIENTO DE IMAGEN.

Una vez que hemos preparado el equipo técnico y el personal que participa en la grabación está listo, se revisa una vez más el *break down* y la orden de grabación y se inicia el proceso de levantamiento de imagen (grabación).

4.2.6.1. EL ORDEN DE LA GRABACIÓN.

a) ZONAS GEOGRÁFICAS.

Previamente al levantamiento de imagen se anotan todas las secuencias que se deban grabar en una misma zona geográfica, es decir, si vamos a grabar las fachadas de los centros nocturnos, podemos elegir un día para levantar imagen en la colonia Roma y aprovechar a grabar en esa misma área, fachadas, puestos de periódicos que expendan publicaciones pornográficas, tiendas de artículos sexuales, etc. Otro día grabar en Insurgentes Sur, por ejemplo.

b) LOCACIONES.

Si vamos a grabar diversas secuencias o entrevistas con diferentes personajes es necesario ver todas las acciones que se desarrollan en una misma locación, aunque en el guión aparezcan en diferente orden, por ejemplo, si necesitamos grabar el espectáculo de las bailarinas que realizan *show* de pasarela y *table dance*, y en el mismo lugar vamos a realizar entrevistas con ellas, con los meseros, con los espectadores, es recomendable dedicar un día para grabar en una sola locación y evitar el desplazamiento del equipo técnico y humano varias veces al mismo lugar.

4.2.6.2. LA REALIZACIÓN DE SECUENCIAS.

Una vez que la grabación se organiza con unidad de tiempo y espacio, el levantamiento de imagen se plantea en secuencias, es decir, la unión de varias escenas entre las cuales hay unidad temática o de acción. Las tomas se piensan de acuerdo a la división de múltiples

acciones encadenadas. Se fragmentan las acciones individuales o de grupo en sus partes más representativas.

Para exponer una acción podemos realizar tres tomas, por ejemplo, si vamos a mostrar a un hombre que consulta información erótica a través de la red INTERNET, la primera toma sería una hombre sentado frente a una computadora que escribe unas indicaciones en el teclado, la siguiente toma sería *close up* de su rostro o detalle de manos que escriben y en la tercera toma se vería la pantalla de computadora que muestra fotos eróticas escaneadas o la portada de la revista *Playboy*. Entre las tres tomas debe haber continuidad de acción, luz, de dirección de mirada y en los ejes de acción.

Se recomienda estudiar el objeto o acción a grabar, luego elegir las tomas que integrarán la secuencia para finalmente grabarlas. Por lo regular, se hace una toma general que nos permita una visión global del proceso de acción, luego debemos realizar tomas más cercanas y por último tomas de detalle. Es necesario ir visualizando todas las acciones y ambientes que plantea el guión para que en el levantamiento de imagen se lleve una idea clara del tipo de secuencias que se necesitan.

Al momento de hacer las tomas las condiciones pueden presentarse de tal forma que sea mejor improvisar una secuencia diferente a la planeada, sin embargo, debemos contemplar ambas posibilidades y realizar varias opciones.

Además de lo previsto en el guión es necesario grabar tomas de "protección", que puede auxiliarnos en el momento de la edición, por ejemplo, cuando se presentan saltos de continuidad.

4.2.6.3. CLASIFICACIÓN PREVIA DEL MATERIAL GRABADO.

Al finalizar la grabación de cada *cassette*, se revisa y se anota en la etiqueta la temática de su contenido y si las condiciones de lo grabado son óptimas.

Aunque es básicamente en el proceso de postproducción donde se realiza la clasificación y selección de imágenes, durante la producción es necesario considerar la calidad del material grabado; además se evitan confusiones o pérdidas de *cassettes*.

4.2.7. VIÁTICOS.

Aparte del buen funcionamiento del equipo técnico y la disposición del personal de producción, otro factor importante durante el proceso de grabación es la planeación de los gastos de alimentación, transportación y hospedaje.

Una de las ventajas de planear los viáticos es que el personal que labora en el levantamiento de imagen trabaja en mejores condiciones al estar descansados y bien alimentados. También es importante que el transporte donde se moviliza el equipo técnico y humano sea adecuado y cómodo.

Muchas veces se comete el error de minimizar los gastos de viáticos y se escatima en la calidad de la alimentación, la transportación y el hospedaje, propiciando un rendimiento bajo en el nivel de producción.

4.2.8. OTROS GASTOS DE PRODUCCIÓN.

Además de los gastos planeados durante la preproducción pueden ir surgiendo imprevistos para lo cual es necesario tener una cantidad de dinero disponible, por ejemplo, la compra de más *cassettes* o de algunos cables que es imposible reparar.

Otros gastos que se pueden presentar son las propinas que se otorgan a la gente que colabora durante la grabación, por ejemplo, algún vigilante que nos permite grabar un lugar, o si vamos a entrevistar a un jovencito que se dedica a limpiar parabrisas, por lo regular estas personas exigen una pequeña remuneración por las facilidades que nos prestan y por el tiempo que nos dedican.

Es recomendable contar con dinero extra para los imprevistos pero debemos cuidar no salirnos totalmente del presupuesto planeado en la preproducción.

4.3. POSTPRODUCCIÓN.

La postproducción es la fase final en el proceso de realización de un video. Comprende la calificación y selección de imágenes, el montaje sonoro y visual, la revisión y corrección final del video (*master*), así como el copiado en el mismo formato o en diferente formato para su distribución y difusión.

4.3.1. MONTAJE Y EDICIÓN.

Montaje y edición pueden funcionar como sinónimos, el primer término proviene del francés *montage* y el segundo del inglés *editing*, significan la acción de combinar las diversas partes de un todo. La palabra montaje es más utilizada en el ámbito cinematográfico, se le considera como la selección y unión en una banda definitiva de las escenas de un film. En la realización videográfica se le denomina montaje al proceso artístico general de engarzar las imágenes y mezclar los sonidos, y el término edición figura desde un parámetro más técnico.

Editar un video es el proceso de seleccionar las tomas, ordenarlas y combinarlas para esclarecer y modificar su forma y contenido. Tiene que ver con la construcción de una secuencia de imágenes (y sonidos) de fluida continuidad, conseguida al determinar la duración y el orden según el cual irán apareciendo y la clase de transición entre ellas.

El concepto de edición se apoya en su aspecto teórico en las normas lingüísticas del medio cinematográfico que dieron origen al lenguaje propio del medio audiovisual en movimiento; así la edición se vincula al concepto de continuidad narrativa que toma cuerpo en la isla de montaje. La edición puede dar al video su tercera dimensión.

Es necesario editar por razones artísticas y técnicas. En general cada toma por separado tiene una longitud temporal mayor que su duración útil real. Cuando se inicia la grabación de un plano hay que dejar transcurrir cierto tiempo no inferior a 10" antes de dar la orden de "acción", con el fin de permitir que la toma de imagen se estabilice electrónicamente, este sobrante debe eliminarse en la edición. Ocurre algo similar al finalizar la grabación de la toma. En otras ocasiones existe la necesidad de insertar algún plano de recurso dentro de una secuencia, con el fin de cubrir algún error o eliminar una acción innecesaria, por ejemplo, al editar una entrevista se insertan imágenes entre los cortes para que no se noten los saltos (a estas imágenes que cubren se les conoce como "patitos"). Cuando se graba un programa en orden distinto a su emisión debe acudirse a la edición para reorganizar el hilo argumental. O cuando se utiliza material procedente de varias cámaras o de imágenes de archivo (stock).

Existen muchos motivos que hacen imprescindible la edición, el más importante vislumbra al montaje como la base expresiva, creativa, capaz de conferir sentido "artístico" al material grabado.

Imágenes y sonidos pueden editarse en conjunto o por separado. Existen tres formas principales:

a) MONTAR LA PISTA SONORA Y SOBRE ESTA, ENSAMBLAR LA IMAGEN. La imagen es la que se tiene que sujetar a la estructura previamente construida. Esta técnica es la más sencilla porque la banda sonora se simplifica al binomio música-narración, no se incluyen los sonidos incidentales o ambientales que pudieran hacer más atractivo el video.

b) MONTAR LA IMAGEN Y SOBRE ESTA, ENSAMBLAR EL SONIDO. Al igual que la técnica anterior, puede resultar muy sencilla si se mutila el sonido directo original de las imágenes. Sin embargo, como la banda de las imágenes es visible al momento de montar el sonido, se pueden incluir sonidos ambientales o incidentales e insertarlos a las imágenes.

c) MONTAR LA PISTA VISUAL Y SONORA CASI AL MISMO TIEMPO. En esta técnica la banda sonora es más completa, cuya riqueza refuerza y potencia la imagen. Cada sonido e imagen son diseñados y montados con unidad indisociable. algunas veces se editarán las imágenes sin música, tan solo con su sonido original; otras, este sonido original es reforzado por una pista musical. En ocasiones los cambios climáticos de la imagen son preparados o anunciados con el sonido, se utilizan las transiciones sonoras.

4.3.2. EL MONTAJE DE LA PISTA SONORA.

El montaje sonoro completo comprende la combinación de locución, música y efectos que integrarán la banda sonora.

4.3.2.1. LOCUCIÓN.

Durante el proceso de postproducción sonora, el contenido del guión textual debe estar listo, sin embargo, es necesario revisarlo de nuevo con el fin de detectar las posibles dificultades que el locutor pueda encontrar en la lectura, tal vez la construcción gramatical y conceptual sea correcta pero existan problemas de cacofonía o la inclusión de extranjerismos

que combinados con otras palabras suelen ser difíciles de pronunciar. La lectura del texto en voz alta puede permitirnos detectar las fallas.

Una vez que el texto ha sido revisado exhaustivamente, se cita al locutor y se le indica el tono y la intensidad dramática que debe aportar en la lectura. Es recomendable grabar la locución "en frío", es decir, sin ningún otro sonido adicional.

4.3.2.2. LA MUSICALIZACIÓN.

Previamente en el guión se marcan pautas para la musicalización, pero es en esta fase que el musicalizador define, selecciona y localiza las pistas de música en discos (acetato o compactos) y *cassettes*. En algunas ocasiones se contrata a un músico (o grupo musical) que se encarga de componer y ejecutar temas originales.

4.3.2.3. EFECTOS SONOROS.

Los efectos sonoros confieren una dimensión más real a los objetos y personas que aparecen en cada escena proporcionándoles los sonidos originales. El sonido ambiental además de complementar el realismo de las imágenes, puede funcionar como elemento dramático, simbólico o explicativo. Es decir, un sonido nos puede servir de enlace entre una secuencia y otra, también puede marcar una ruptura como transición.

Para capturar los efectos sonoros podemos aprovechar el sonido directo que la cámara registra a través de su micrófono integrado, aunque esto no es muy recomendable porque se graba un audio muy contaminado por una multiplicidad de sonidos que se perciben como ruidos indescifrables. Es conveniente llevar un micrófono unidireccional para capturar solo el sonido deseado al momento de hacer las tomas, sin embargo, se presenta un problema, el sonido registrado tendrá una breve duración, porque corresponde al tiempo de la toma. Una forma de resolver este problema es grabar el sonido de cada escena por separado. Podemos utilizar una grabadora de audio con un buen nivel de registro (un deck estéreo o una grabadora de carrete abierto portátil), con un medidor de intensidad (vúmetro) y la posibilidad de controlar dicha intensidad para que los sonidos grabados estén dentro de un margen auditivo acep*table*.

Cuando los sonidos de las imágenes que vamos a grabar no es posible capturarlos posteriormente (por ejemplo en una actividad que no se presente regularmente), o cuando la sincronía de los sonidos con la imagen puede ser de difícil realización en el estudio, lo más viable es grabar el sonido directo con el micrófono de la cámara.

4.3.2.4. MDNTAJE DE LA PISTA SDNDRA SOBRE EL *CASSETTE* DE EDICIÓN.

Cuando se monta la pista sonora y sobre ésta se ensambla la imagen, es recomendable realizar el montaje sonoro completo en una cinta de carrete abierto o en un *cassette* y después transferirla al video*cassette* master.

Si utilizamos la técnica de editar primero la imagen y sobre ésta montar la banda sonora, tenemos que insertar segmentos de pista sonora sobre el video de edición. Es necesario ajustar los segmentos sonoros a la longitud de las secuencias de imagen.

En la técnica de montaje visual y sonoro simultáneo, se puede ensamblar la imagen en forma alternativa con el sonido, es decir, montar una o varias secuencias e inmediatamente proceder a sonorizarlas. Esta técnica es ideal cuando combinamos la locución, la musicalización, el sonido ambiental e incidental y el audio de entrevistas.

4.3.2.5. TÉCNICD ESPECIALIZADO EN AUDIO.

Para realizar el montaje de la pista sonora es necesaria la presencia de un técnico especializado. Este profesional maneja el equipo de audio: ecualiza la grabación de la voz del locutor y de los sonidos requeridos, hasta lograr una excelente modulación; su participación en la musicalización no sólo es técnica sino creativa ya que puede proponer o sugerir algunos cambios en los temas musicales previstos o en las transiciones sonoras que se plantean. El técnico de audio mantiene una estrecha relación con el editor y el director, durante la postproducción.

4.3.3. MONTAJE VISUAL.

El montaje de las imágenes se puede realizar después de haber sido ensamblada la banda sonora o se pueden ir montando ambas alternativamente. Antes de proceder a la edición es necesario calificar y seleccionar las imágenes que vamos a utilizar en el montaje.

4.3.3.1. EL EDITOR.

El editor es el profesional que se encarga de realizar la adición electrónica proveniente de las diferentes fuentes de video. Además de ensamblar o insertar las imágenes debe marcar las transiciones audiovisuales.

Las imágenes tienen su propia rima y su propia explicación; su trazado es cuestión del editor, que se basa en intangibles, tales como el sentido del tiempo y el ritmo, valores poéticos y musicales, capacidad para improvisar y una profunda afinidad y memoria para las sensaciones visuales y sonoras.

Colaboran en el proceso de edición, el director y el productor; es imprescindible la presencia del asistente de edición, quien auxilia al editor en la clasificación y selección de imágenes, en la búsqueda de tomas precisas, en la elección de transiciones y efectos digitales, así como el procesado de imágenes y creación de pantallas y textos especiales.

4.3.3.2. CALIFICACION Y SELECCIÓN DE IMÁGENES.

La calificación consiste en la revisión exhaustiva de la grabación original. Los datos más importantes se anotan en una tarjeta de calificación: número de *cassette*, número de secuencia, tiempo de inicio y finalización de la toma (siguiendo la escala del contador de la videocasetera, por lo general, marca: horas, minutos, segundos y cuadros), descripción de la imagen y observaciones

La calificación permite ubicar el sitio exacto donde se encuentran las tomas, proceso que agiliza la búsqueda de las imágenes deseadas en el momento de la edición. Otra opción es calificar y seleccionar las mejores tomas y transferirlas a otro *cassette*, en cierta forma se realiza una pre-edición, los *cassettes* que desocupemos los podemos reciclar. Si no optamos por la pre-edición, tan solo podemos evaluar la calidad del material grabado y elaborar un guión de edición que incluya la ubicación de las secuencias de acuerdo a la calificación previa, así como los momentos en que entran las transiciones y efectos.

4.3.3.3. EL PROCESO DE LA EDICIÓN.

La edición en su aspecto artístico tiene que ver con la continuidad narrativa, el manejo del tiempo y el ritmo y la sensibilidad acústico visual del editor y el director. ¿Pero cuáles son los principios técnicos básicos en que se apoya el proceso de edición?

La unidad de editaje simple contempla la utilización de dos máquinas editoras: una considerada lector (player) y la otra editor-grabador (recorder). La primera se alimenta de la grabación original obtenida por la cámara. La segunda facilita una grabación editada. Si contamos con una videograbadora y una reproductora sólo podemos realizar una edición a CORTE DIRECTO.

En la actualidad las islas de edición se alimentan desde varias fuentes de imagen, es decir, poseen diversos lectores o players a las que se denomina "esclavas", ya que estas máquinas proporcionan el material a la grabadora o recorder.

4.3.3.3.1. SISTEMA DE ENSAMBLAJE.

Uno de los mecanismos de la edición desde el punto de vista electrónico es el ensamblaje (en inglés *assemble*). En este sistema la operación genera señales simultáneas en todas las pistas, es decir, en la de imagen, en las dos de sonido y en la de control o referencia.

En esta última se registran los impulsos de sincronía, encadenados entre sí a lo largo de todo el proceso de edición sobre la misma cinta.

Cuando el montaje consiste en el ordenamiento secuencial de imágenes y sonidos que sólo pretende el empalme correcto entre un plano y el siguiente, el ensamblaje es el procedimiento más adecuado; se genera una señal de impulsos nueva y correctamente sincronizada al mismo tiempo que se van engarzando los planos.

4.3.3.3.2. SISTEMA DE INSERTO.

En el sistema de inserto (en inglés insert), se puede grabar señal de video en la cinta sin que ello afecte las pistas de sonido ni la pista de control. También se pueden modificar las pistas de sonido sin alterar para nada la imagen.

Este sistema es utilizado para incluir sobre una cinta ya grabada, nuevos planos que cubren o "tapan" los ya existentes, o bien sonidos nuevos que sustituyen a los originales. Cuando vamos a insertar audio tenemos la posibilidad de manejar dos canales, en el primero se puede vertir la voz del locutor y en el segundo la música, de esta manera, si queremos cambiar un fragmento musical no necesariamente tenemos que cortar la voz. Se inserta sólo sobre el canal de audio que contiene la música.

La adición electrónica (edición) se controla a través de la consola que comanda las operaciones que han de realizar todas las máquinas editoras (búsqueda, arranque, paro, etc.), tanto las videoreproductoras como la videograbadora proceden a localizar y marcar los puntos de entrada y salida de la edición.

4.3.3.3.3. EL CORRECTOR DE BASE DE TIEMPOS: TBC

El proceso de edición genera siempre una copia del material original. Para que este proceso no degenere excesivamente las imágenes y se pierda calidad visual, se canaliza la señal video a través de un aparato denominado TBC, o corrector de base de tiempos, el cual se emplea como elemento estabilizador y corrector de la señal en los procesos de transferencia. El TBC dispone de mandos reguladores de la señal de color, esta señal puede alterarse dentro de ciertos límites, o convertirse en señal blanco y negro, así como modificar su contraste, brillo, croma, etc., con el fin de lograr una continuidad visual más homogénea y equilibrada.

4.3.3.3.4. EL MEZCLADOR DE IMAGEN O *MIXER*.

La edición del video incluye además del proceso por corte directo, la utilización de transiciones como las disolvencias en negro de la imagen, las cortinillas de un plano a otro, la congelación de la imagen, etc. Este tipo de transiciones se pueden realizar a través de un mezclador de imagen (en inglés *mixer*).

La mesa mezcladora hace posible tanto los fundidos, como las disolvencias y sobreimpresiones, permitiendo conmutar señales de dos o más fuentes de video. Integrado al

mezclador se encuentra un generador de efectos de transición como las cortinillas (*wipes*) o efectos estándar para pasar de un plano a otro, o para combinar dos imágenes distintas.

4.3.3.3.5 GENERADOR DE EFECTOS DIGITALES.

La tecnología informática ha desarrollado máquinas que realizan grafismo electrónico y procesan las imágenes. Estas nuevas opciones hacen más atractivo el modo expresivo de los mensajes.

Los microordenadores modifican en tiempo real los parámetros ópticos de las imágenes procedentes de cualquier fuente de video. Los generadores de efectos digitales pueden transformar la situación en el encuadre; alterar la perspectiva y el tamaño; comprimir o expandir la imagen; realizar animación o dar colorido. En fin, sus funciones son múltiples.

A través de sistemas digitalizados los mini-ordenadores pueden almacenar efectos gráficos y trucos ópticos que servirán para aderezar el video que realicemos. El grafismo y procesado de imágenes debe ser utilizado con un fin, no es conveniente abusar de estos recursos porque el video puede convertirse en un muestrario de efectos digitales.

4.3.3.3.6. GENERADOR DE CARACTERES.

El generador de caracteres es un procesador diseñado para la composición do la información alfanumérica sobre pantalla; son capaces de crear títulos, generar y animar gráficos, esquemas, tablas.

El punto modular de un generador de caracteres es el rack electrónico que contiene todo el control lógico del sistema, la memoria descriptiva de alfabetos y procesado de salida en video. El rack se conecta a un teclado similar al de una máquina de escribir convencional y posee otras teclas para operar el sistema; a través del control el operador del generador de caracteres puede definir el tipo de letra que va a utilizar, el sombreado, el tamaño, el ancho del borde y el fondo sobre el que va a escribir.

4.3.3.3.7. PALETA ELECTRÓNICA.

La paleta electrónica cuenta con un *tablero* y un lápiz electrónico para crear dibujos originales, gráficos, mapas, rótulos.

Los pinceles, aerógrafos y escuadras de los diseñadores gráficos son sustituidos por herramientas electrónicas computarizadas. A través de la paleta electrónica se puede "cortar y pegar" las imágenes; ampliar, reducir, retocar, colorear, sustituir o cambiar la textura de las imágenes; en suma, se puede transformar cualquier componente gráfico de la imagen.

4.3.3.3.8. TERCERA DIMENSIÓN.

La generación de las computadoras gráficas que ya no trabajan en tiempo real manejan sistemas para la obtención de imágenes de síntesis en tres dimensiones. Una de las opciones permite modelar cuerpos humanos y dotarlos no sólo de movimiento sino de expresión. También las escenografías pueden ser creadas por síntesis y realizar vertiginosos desplazamientos de cámara en el espacio.

4.3.3.3.9. EL PROGRAMA VIDEO *TOASTER* 3.0

En la Universidad Autónoma Metropolitana para la postproducción de videos se utiliza el programa Video *toaster* versión 3.0 para computadora Amiga 2000.

La versión 3.0 incluye generador de efectos digitales con archivo, generador de caracteres, paleta electrónica y tercera dimensión.

4.3.3.4. REVISIÓN FINAL.

La revisión final es un paso fundamental para presentar el video terminado con una óptima calidad técnica y narrativa. Durante este proceso se realizan las correcciones del *master* y la transferencia a otros formatos de video, cuyas copias son enviadas para la programación y difusión del programa final.

4.3.3.4.1. CORRECCIONES DEL *MASTER*.

Al concluir con la postproducción, el video *cassette master* (que es en el que se armó el programa) es revisado minuciosamente por el director, productor y editor, se pule la calidad técnica del video.

Después, si es posible, se llama a todo el equipo de trabajo que intervino en la realización del video y se hace una nueva revisión.

Se atienden algunas sugerencias y se desechan otras. El director, el productor y el editor realizan las correcciones necesarias, éstas no deben ser de carácter técnico, como un cuadro que interfiere la siguiente imagen, o un efecto mal logrado, sino que las correcciones son de calidad de composición y significación de la imagen. Las correcciones técnicas se realizan en la primera revisión.

4.3.3.4.2. TRANSFERENCIA A OTROS FORMATOS DE VIDEO.

Al *master* final, se le hacen las copias necesarias para su difusión. Por ejemplo, si se va a programar en los foros independientes pueden realizarse copias en 3/4" o VHS, tenemos que saber con anterioridad que formatos manejan estos foros. En el caso de programarse en tiempo televisivo es necesario subir el formato a *BETACAM*.

Además de las copias que van a ser enviadas para la difusión, es recomendable que hagamos una transferencia al formato que utilizamos (en este caso 3/4"), con el fin de prevenir el deterioro del *master* o la pérdida de éste. Aunque se procura siempre reciclar el material, es necesario conservar en archivo una copia de los *Masters* más importantes.

IMÁGENES URBANAS

(CONCLUSIÓN)

HACIA UNA LECTURA DE LA CIUDAD

Hay otras maneras de usar culturalmente la ciudad, que no se registran en el discurso monumental, ni en el político, sino en la crónica periodística. A fines del siglo XIX, cuando se afianza el desarrollo comercial moderno, la ciudad de México no se articula sólo mediante el tejido de la traza urbana, las marcas de los monumentos y las celebraciones históricas. A esta ritualidad trascendente, patriótica, se agrega otro modo -secular- de representar la ciudad: el paseo por ella y la crónica que lo registra. Caminar en la ciudad ha sido como sabemos, una antigua práctica, ligada no sólo a la plaza pública. *Flaneur*, es la expresión con la que los franceses designan ese gusto por deambular en la ciudad. Hace unos años escribió Susan Sontag que "el deambular urbano de una conciencia solitaria y refinada solía ser ante todo una forma de asomarse a la mala vida". Según ella, desde que el goce del kitsch alivió el oprobio moral, "el *flaneur* de hoy ya no tiene experiencias 'bajas' sino meramente 'rápidas'". [79]

En la actualidad, la ciudad se fragmenta en innumerables puntos apenas sostenidos por trazados viales que dan al paisaje una idea de continuidad y movimiento. Los ejes viales, diseñados como rutas veloces para el tránsito rápido, representan la metáfora más expresiva de la circulación de la energía urbana: se trata de llegar, no de detenerse; de circular y no de merodear o ambular. Ir y venir por rutas prefijadas hacia lugares prefijados. La posibilidad de contacto se reduce día a día.

Ahora la ciudad es un *videoclip*. Andar por la ciudad -como en los *videoclips*- es mezclar músicas diversas; seguir la alternancia de iglesias del siglo XVII con los edificios del XIX y de todas las décadas del XX, interrumpida por carteles publicitarios, vendedores ambulantes y tragafuegos. Como en los videos, la ciudad se hace saqueando imágenes de

---

[79] Sontag, Susan. "La cosmópolis del exiliado", prólogo al libro Cozarinsky, Edgardo. *Vudú urbano*. Barcelona: Anagrama, 1985, 8.

todas partes, en cualquier orden. Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse a ese ritmo y gozar de las visiones efímeras.

Nuestra investigación sentó las bases para reconsiderar la metodología audiovisual como una herramienta de lectura y de expresión. Para Roland Barthes "la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes" [80]. Supone una escritura colectiva, expresada en las edificaciones, en las calles, en la circulación, en los comportamientos; que es descifrable, inteligible para aquellos que poseen la competencia cultural requerida. La ciudad es comparable a la lengua, construida por múltiples hablantes, en un proceso histórico que da cuenta de interacciones y de luchas por la construcción social del sentido. La ciudad, al igual que la lengua, refleja a la cultura: un mundo de significaciones compartidas.

Al finalizar nuestra investigación comprendimos mejor el sentido de la comunicación, no como algo abstracto sino aplicable al estudio de microuniversos de la ciudad. La comunicación es cultura. La comunicación parece espontánea; nos parece natural el intercambio de mensajes, el acuerdo sobre el sentido, la decodificación fácil de los gestos cotidianos. No advertimos que se articulan sobre una producción social, resultante de una historia de luchas y acuerdos; no reparamos en el tesoro de códigos, el arsenal de palabras, de gestos, de sobreentendidos presentes, incluso en una conversación trivial. Para el comunicólogo es necesario explorar los códigos referidos al contexto social, al sentido y uso del tiempo, al cuerpo, sus usos, sus gestos, a la proximidad o lejanía de los hablantes, a los silencios. La escritora Virginia Woolf dice que la novela es un género canibalístico, tal vez el periodismo nos convierta en seres depredadores. Los realizadores de reportajes videográficos sostienen una búsqueda de las imágenes urbanas, transitan la ciudad con una mirada agudizada que no se limita a una sola lectura. La ciudad debe ser considerada como un audiovisual infinito, imágenes compuestas no solo por la configuración de edificios, vehículos y objetos, sino también por sus habitantes en movimiento, sus prácticas, sus itinerarios, sus

[80] Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidos, 1990.

acciones y la regulación de las mismas por códigos que no son visibles y evidentes. Durante nuestra investigación comprendimos que parte esencial del proceso de comunicación audiovisual radica en aprender a descodificar las imágenes urbanas para lograr una primera aproximación a nuestro microuniverso y así articular nuestro relato.

HACIA UNA EXPRESIÓN PLURAL.

Durante los años de guerra (imposición del fascismo, nazismo, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, etc.) se exigió que los escritores tomaran parte y de ese modo fueran voceros de una verdad política y social. Para el escritor chileno, José Donoso el relato debe ser una cosa más "ingenua", más sensitiva, como el relato de los contadores de cuentos, Donoso comentó sobre estos personajes y su recorrido por Marrakesh:

> Me acuerdo haber ido al Soho de Marrakesh en la noche, estaba oscuro todo, hacía un calor terrible, pero empezó a bajar el sol y la oscuridad se fue llenando poco a poco de luces, entonces llegaron los vendedores de camellos, los encantadores de serpientes, los acróbatas, en fin, toda una serie de seres humanos que encontraban su vida en el Soho de Marrakesh. entre toda esta gente a mi lo que me sedujo fue la figura del *contador de cuentos*; entre la multitud abigarrada estaban estos hombres con la barba crecida, con la vestimenta en jirones, con las caras de hambre y pobreza; estos hombres no tenían otra cosa que hacer, no tenían otro recurso que la memoria, otro recurso que contar cuentos. Alrededor de cada contador se formaba un grupo, había uno que tenía un gran público, era como el García Márquez de Marrakesh, la gente le daba mucha plata cuando ponía la mano, había otro que le iba más o menos bien y había otros a los que nadie escuchaba, pero había una cosa muy seductora en esta figura del contador de cuentos, para mí la hubo y fue muy aleccionadora, me quedé escuchando a estos contadores de cuentos sin entender su idioma y sin entender su idioma viendo solo sus gestos y observando la reacción del público comprendí que estaban contando cuentos que venían desde muy atrás, de la historia de cada uno de ellos, estas historias les pertenecían y las había arrastrado durante siglos y siglos; habían arrastrado la historia misma...esos hombres eran seres envidiables; me gustaría más ser un hombre de este tipo, que ser un hombre que dice la verdad, que postula una verdad(...) [61]

El contador de cuentos es un personaje ancestral, que ha transmitido las mitologías de una generación a otra; el contador ejemplifica la riqueza de la comunicación del relato. Para

[61] Espinosa, Lizbeth, *Tertulia literaria con el escritor José Donoso* (Testimonio videográfico), México: UAM-Iztapalapa, 17 de Mayo 1995, 60 min.

Roland Barthes [82] el relato puede articularse en el lenguaje oral o escrito, en la imagen, en el gesto; el lenguaje está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, la televisión, la conversación. El relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; comienza con la historia misma de la humanidad.

Los videoastas deben tener la esencia del contador de relatos, esa sensibilidad que se mide por la facultad de producir o descubrir imágenes y la tentación de encarnar en esas imágenes una visión personal a la vez que colectiva. El videoasta trabaja dentro de un proceso más general donde se alternan los principios lógicos y se produce el desprendimiento de una realidad para aprehender otra. Al finalizar cada relato audiovisual, el mundo para el videoasta será el mismo pero sus visiones estarán regidas por una armonía distinta. La armonía entre la imagen y el sonido, la armonía del lenguaje.

Este trabajo aporta los principios básicos para manejar la forma y el contenido, marca los lineamientos académicos, pero exige a sus lectores y espectadores, el uso de la intuición y la pasión para aproximarse al entendimiento de una realidad que corre paralela a la que nos han hecho creer.

Nuestra investigación teórico visual, cuyo contenido y propuestas personales comienzan en su forma, no cree en la linealidad, en los métodos rígidos, en las obediencias basadas en moldes estrechos pero sí es afín al atractivo liberador de la creatividad. Este proyecto expresa una parte íntima de la cultura metropolitana y la manera en que puede abordarse. Logramos el acceso a diversas zonas sin la aduana de lo disciplinario, pero con un estudio sistemático.

¿Hacia donde apuntó este proyecto? Hacia la consideración del video como lenguaje, el sexo como tema y el reportaje como método de expresión, todo dentro de un escenario: La Ciudad de México. Tal vez, este objetivo parece ambicioso, sin embargo, es la pauta para que los nuevos realizadores videográficos retomen su profesión con un gusto que no se limite a

[82] *Vid.* Barthes, Roland. "Análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*. México: Premia, 7,8.

una sola meta sino que apunte a una reflexión plural basada en el estudio teórico-práctico y el placer lúdico.

Una de sus aportaciones radica en ser una invitación a la realización videográfica y al rescate de temas estigmatizados como prohibidos. Cuando iniciamos el proyecto nos preguntaban por qué habíamos seleccionado un tema relacionado con el sexo: "Es banal- nos decían- ¿qué aporta?, en estos momentos de crisis económica y política, mejor retomen tópicos como la devaluación, los asesinatos políticos, la guerrilla en Chiapas...". Pero acaso ¿un sector mayoritario de la sociedad mexicana está lejos de gratificar con solvencia su sexualidad ante el cambio de paradigmas?

El desarrollo del tema contiene anécdotas, información contextual, interpretaciones, imágenes, opiniones, testimonios orales y periodísticos que se entrelazan con tópicos que van de la sexualidad a la censura, de la vida nocturna al negocio sexual, del SIDA a los deseos velados.

En la ciudad de México, a propósito del SIDA, se invita a la sexualidad, se le recuerda, se le teme; se invita a la sexualidad preventiva, al *sexo seguro*, es decir: sin saliva, sin fluidos vaginales, sin semen, sin sangre pero alimentando partes insatisfechas de la fantasía colectiva; todas las posiciones imaginables. Impera el erotismo posmoderno donde las fantasías accesibles se comercian. El *table dance* forma parte de este contexto, donde el sexo se confunde con sus representaciones. Es una propuesta de consumo nocturno, donde el imaginario, necesita de un tiempo y un espacio propios, en ruptura con el tiempo y el espacio habitual. La fantasía, la irrealidad, el distanciamiento de lo cotidiano, se incrementan con recursos y artificios. "La mujer de sus sueños puede ir hasta su mesa para ofrecerle un candente *table dance* por un costo de 60 pesos". Cambio de paradigmas. Cambio de usos y costumbres sexuales. El table dance forma parte de las nuevas (¿efímeras?) mitologías.

Una de las mayores experiencias de esta investigación es la aproximación a los personajes de la noche. Creer que conocemos la ciudad nocturna es una gran mentira. El encuentro con un extraño, con un otro, con alguna alteridad substancial, se manifiesta en

dificultad de comunicación y, tal vez, en la toma de conciencia de estar excluido de otros universos significativos, de códigos y saberes que nos son extraños. En la cultura urbana actual se despliegan multitud de subculturas, de espacios inaccesibles. Lograr un contacto más estrecho con los personajes del *table dance* significó un aprendizaje total. Subcultura de la fantasía colectiva.

Del comercio de las ilusiones sexuales pasamos al tráfico de las ilusiones profesionales. A partir de nuestra investigación teórico visual esperamos que los lectores y espectadores logren conjugar la teoría y la práctica, que enfrenten sus fantasmas para pasar de la ilusión a la realización donde se recree y exprese la realidad a través del lenguaje audiovisual, del lenguaje interior, de la búsqueda. El videoasta no debe olvidar su fin: comunicar. No deben cerrarse las puertas, porque las puertas no existen, nuestros temores las crean. El camino de nuestra profesión está abierto sólo hay que empezar a recorrerlo .Tal vez en un collage de imágenes a ritmo de videoclip o desde los intersticios como el *flaneur*. Si lo hacemos así es porque -para usar las palabras de Borges sobre Buenos Aires- nos une a la ciudad de México el amor y no sólo el espanto.

BIBLIOGRAFÍA

Asamblea de ciudades. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1992.

Aumont, Jacques, *et. al. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paidós, 1983.

Barthes, Roland. "Strip-tease" en *Mitologías*. México: 151-155.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. México: Eds. Cátedra-REI, 1992.

Bellinghausen, Hermann, *et. al. El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*. México: Cal y Arena, 1992.

Bonet, Eugeni, *et al. En torno al video*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Cagnon, John. "Prostitución de mujeres" en *Sexualidad y conducta social*. México: Pax-México, 1980. 81-102.

Cruzvillegas, Rogelio. *Tecnología prima para TV*. México: UAM-Azcapotzalco, 1992.

Dallal, Alberto. *Lenguajes periodísticos*. México: UNAM, 1989.

Dallayrac, Dominique. *Dossier prostitución*. Trad. Antonio Valiente. Barcelona: AYMA Editora, 1968.

Dols, J., *et. al. Introducción al video*. México: Centro de Estudios Cinematográficos, 1988.

Feldman, Simon. *El director de cine*. Barcelona: Gedisa, 1979.

Feldman, Simon. *Realización cinematográfica, análisis y práctica*. Barcelona: Gedisa, 1979.

García, Sergio. *Curso de iniciación y creación cinematográfica* (Apuntes). México: Taller Experimental de Cine y Video independiente, A.C., 1992.

Gomezjara, Francisco. "Prostitución y SIDA. Castigo para pobres y heterodoxos" en *El SIDA en México: los efectos sociales*. Coord. Francisco Galván Díaz. México: Eds. de Cultura Popular, UAM-A, 1988, 95-114.

---------- y Estanislao Barrera. *Sociología de la prostitución*. México: Fontamara, 1987.

González Rodríguez, Sergio. *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*. México; Cal y Arena, 1993.

González Rodríguez, Sergio.. *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena, 1989.

González Ruiz, Edgar. *Conservadurismo y sexualidad. Cómo propagar el SIDA*. Colec. La era del vacío. México: Rayuela Editores, 1994.

Jiménez, Armando. *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. México: Plaza y Valdés Editores, 1991.

----------. *Guía de pecadores y descarriados en la Ciudad de México*. México: texto inédito, 1991.

Leñero, Vicente y Carlos Marín. *Manual de periodismo*. México: Grijalbo, 1986.

Linares, Marco Julio. *El guión. Elementos, formatos, estructuras*. México: Alhambra Mexicana, 1994.

López, María de Lourdes. El guión. su lenguaje literario. México: UNAM-ENAP, 1995.

Manual de producción en Televisión. Serie: Televisión núm. 3. Trad. Gustavo Zozaya. México: UAM-Xochimilco, 1981.

Mascelli, Joseph. *Las 5 C's de la cinematografía* (Material didáctico núm. 11), traduc. Marcela Fernández y María Luisa Amador. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s. f.

Masters, William, et. al. *La sexualidad humana*. Tomo Y. México: Grijalbo, 1987.

Muñiz, Sodre y M. Helena Ferrari. *Técnicas del reportaje: Notas sobre la narrativa periodística*. La Habana: s. a., 1980.

Nieto, José Antonio. *Sexualidad y deseo. Crítica antropológica de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 1993.

Rodríguez Castañeda, Rafael (Comp.). *Antología de textos sobre reportaje*. México: UNAM - ENEPA, 1989.

Rojas Avendaño, Mario. *El reportaje moderno*. México: UNAM -FCPyS, 1976.

Soler, Llorec. *La Televisión, una metodología para su aprendizaje*. Colecc. Medios de Comunicación en la enseñanza. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

Ulibarri, Eduardo. *Idea y vida del reportaje*. México: Trillas, 1994.

Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, 1982.

HEMEROGRAFÍA (REVISTAS).

Agullo, Javier. "SIDA no, pero sexo a tope. Aquí no se corta a nadie" en *PRIMERA LINEA*, núm. 93, Enero 1993, Barcelona: 12-20.

Andrade, Isabel. "El dominio sexual de las mujeres se impone en los 90. Las chicas toman las riendas del sexo" en *PRIMERA LINEA*, núm. 92, Diciembre 1992, Barcelona: 16-23.

Arenas, Miguel Ángel. "Sexo por teléfono. Ya sabes que si tienes menos de 18 años debes colgar inmediatamente" en *PRIMERA LINEA*, núm. 91, Noviembre 1992, Barcelona: 22-28.

Ávila Beltrán, Salvador. "Desnudos y mucho más" en *tiempo libre*, 18 al 24 de Noviembre, México: 22,23.

Báez Rodríguez, Francisco. "Las cifras del sexo" en *etcétera*, núm. 105, 2 de Febrero 1995, México: 20.

Barrionuevo, Rocío. "Radiografía sexual" en *etcétera*, núm. 105, 2 de Febrero de 1995, México: 18.

Blanco, José Joaquín y Sergio González Rodríguez. "Diálogo sobre obscenidad" en *La Guillotina*, núm. 23, Noviembre 1990 - Enero 1991, México: 33, 36, 37, 38.

Blanco, José Joaquín. "¿En qué piensas mexicano, cuando te preguntan de sexo?" en *etcétera*, núm. 105, 2 de Febrero 1995, México: 19.

Castañeda, José Carlos. "Adulto heterosexual-clasemediero (Testimonio)" en *Nexos*, núm. 203, Noviembre 1994, México: 55, 57.

Castro, Ricardo. "Un rostro de mujer, un baile, un oficio" en *tiempo libre*, 13 al 19 de Octubre 1994, México: 27. *Dance table*, núm. 1, 1995, México: 23 pp.

"Follie, stravaganze e transgressioni di Rimini by night" en *Vip*, año 2, núm. 7, Junio 1994, Roma: 36-40.

Gomezjara, Francisco. "Servicios sexuales: hacia la industria del amor segura, placentera y moderna" en *Acción en SIDA*, núm. 15, s. m. 1992: 1-14.

González Rodríguez, Sergio. "En el antro" en *Nexos*, núm. 104, Agosto 1986, México: 31-41.

Hernández, Jesús. "Tenga su tanga y el que toca se quema" *tiempo libre*, 18 al 24 de Marzo 1993, México: 24,25.

Hornblower, Margot. "Special Report. Sex for Sale. The Skin Trade" en *Time*, 21 de Junio 1993, Nueva York: 10-21.

Israde, Yanerith. "Boutiques del amor, ¿tiendas de pornografía?" en *IMPACTO*, núm. 2317, 28 de Julio 1994, México: 29-34.

Lamas, Marta. "El fulgor de la noche: algunos aspectos de la prostitución callejera en la ciudad de México" en *Debate feminista*, año 4, v. 8, Septiembre 1993, México: 103 - 134.

Lipovetsky, Gilles. "Una nueva moral sexual" en *etcétera*, 15 de Abril de 1993, México: 16-21.

Mano, Keith. "Un club propio" en *PLAYBOY*, año 3, núm. 32, Junio 1993, México: 39-46, 96.

Mayo, José Antonio. "La sociedad del conocimiento. Mi novia es una ciberchica(Del 2020 al 2060)" en *Muy Interesante*, Junio 1994, México: 27 - 37.

Mejía Madrid, Fabrizio. "El ojo pornográfico" en *Nexos*, núm. 203, Noviembre 1994, México: 80 - 85.

Morgan-Thomas, Ruth. "La industria sexual" en *Acción en SIDA*, núm. 15, s. m. 1992, México: 1-14.

Nápoles, Marco Antonio. "Panorama del sexo en venta" en *PLAYBOY*, año 3, núm. 38, Diciembre 1993, México: 22.

----------. "Sexo en la contracultura digital (el futuro de hoy, sexo cibernético" en *PLAYBOY*, año 5, núm. 53, Marzo 1995, México: 48, 49, 50, 99, 100.

New York Sex Scene. (The best guide to hot adult sex entertainment), núm. 1605, Septiembre 1995, New York: 82 pp.

Ochoa, Anabel. "El sexo en los 90 (Guía práctica de usos, refinamientos y perversiones)" en *VICEVERSA*, núm. 25, Junio 1995, México: 15-25.

Ojeda, Néstor. "Prostitución en los noventa. De Polanco a la Merced" en *Nexos*, núm. 203, Noviembre 1994, México: 76 - 80.

Overs, Cheryl. "Como vender sexo más seguro" en *Acción en SIDA*, núm. 15, s. m. 1992, México: 2, 3, 14.

Peña, Ricardo de la. "La ruta del sexo en México" en *etcétera* núm. 105, 2 de Febrero 1995: 21.

Peña, Ricardo de la y Rosario Toledo. "Sexo, pudor y gráfica (encuestas)" en *etcétera*, núm. 105, 2 de Febrero 1995: 11-17.

Pérez y Mendoza, Luis. "Oficio más antiguo con los métodos más modernos" en *IMPACTO*, núm. 2317, 28 de Julio 1994, México: 29-32.

Piccinelli, Roberto. "La trasgressione e" di casa al'*Armony*" en *Vip*, año 2, núm. 29, 2 de Diciembre 1994, Roma: 44, 45.

"Prostitución. Perdida te ha llamado la gente ... " en *fem*, núm. 55, Julio 1987, México: 16,17.

Ramírez Garrido, Jaime. "*Table dance* y esoterismo" en *Nexos*, núm. 203, Noviembre 1994, México: 87 - 89.

Reyes, Rosario. "La noche se calienta" en *tiempo libre*, 12 al 18 de Agosto 1993, México: 20.

Río Reynaga, Julio del. "El reportaje: género periodístico del siglo XX" en *Revista de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas*, año X, núm. 38, Octubre - Diciembre 1964, México.

Robles, Juan Manuel. "After six" en *PLAYBOY*, año 3, núm. 32, Junio 1993, México: 11.

Sacristán, Alejandro. "La sociedad del espectáculo. En el teleplaneta (Del 1995 al 2020)" en *Muy interesante*, Junio 1994, México: 12 - 24.

Sánchez Ambriz, Leticia. "Oscilaciones pornográficas" en *etcétera*, 8 de Diciembre 1994, México: 47.

Serril, Michael. "Defiling the children" en *Time*, 21 de Junio 1993, Nueva York: 22-25.

Sollers, Philippe. "El deseo" en *Le nouvel observateur*. Trad. Lourdes Carrillo Medina.

Spectator. (California's Original Sex Newsmagazine), vol. 33, núm. 9, Noviembre 1994, California: 43 pp.

Tadeo, Ricardo. "Vida nocturna al desnudo. El encanto del *table dance*" en *GOLDEN PENTHOUSE*, v. 7, núm. 11, Noviembre 1993, México: 64-67.

Vidales Tamayo, Susana. " ¿Vendes caro tu amor aventurera? "en *fem*, v. 1, núm. 4, Julio - Septiembre 1977, México: 73-78.

HEMEROGRAFÍA (PERIÓDICOS).

"Acuerdan regularizar el 90 % de los centros nocturnos en Cuauhtémoc. Serán suspendidas las clausuras" en *La Jornada*, 22 de Marzo 1993: 7.

"Adult entertainment" en *The Toronto Sun*, 17 Enero 1996: 65 - 67.

Aponte, David. "Cifras e informes de ONU, UNICEF, OIT y ONG: Al comercio sexual, un millón de niños al año. Intenso tráfico internacional hacia prostíbulos y centros turísticos" en *La Jornada*, 16 de Marzo 1993: 52, 14.

----------."Pide un cardenal a legisladores medidas contra el aborto. Simposio Pro Vida" en La Jornada, 28 de Febrero 1993: 23.

Arce Guevara, Oscar. "Propone Torres Barrón crear zonas de tolerancia para sexoservidoras" en *El Nacional*, 15 de Febrero 1995: 17.

Arouesty Robert, Carlos. "Crónica cultural, artística, religiosa y antropológica de un nuevo centro de esparcimiento" en *El Búho* 382 (Suplemento dominical de *Excélsior*) 3 de Enero 1993: 4.

"Aumentaron 75% las ventas de videos porno desde hace 3 años en Los Angeles" en *unomásuno*, 13 de Diciembre 1994.

Avilés, Jaime. "*Oficio mexicano* : el burdel posmoderno. *Showtable* now¡: azarosa lectura del nuevo libro de Roger Bartra" en *El Financiero*, 9 de Marzo 1993: 55.

----------."Sexo ultraseguro en la Condesa. *Oficio mexicano*: el burdel posmoderno" en *El Financiero*, 10 de Marzo 1993: 63.

"Ayer marchas de trabajadores de la noche, burócratas y comerciantes" en *La Jornada*, 20 de Octubre 1994: 46, 64.

Barajas Urías, Esperanza. "Necesario reglamentar la prostitución y crear zonas de tolerancia" en *La Jornada*, 21 de Febrero 1995.

Barba, Miguel. "Empresarios turísticos crearán 5 mil empleos en el DF en lo que resta del año: Díaz H." en *Excélsior*, 14 de Julio 1995.

Barba, Miguel. "Regularización de giros comerciales, piden restauranteros al titular de la M. Hidalgo" en *Excélsior* 25 de Mayo 1995.

----------. "Seudofuncionarios del DDF clausuran y multan bares y restaurantes en la GAM, denuncian 300 empleados" en *Excélsior*, 12 de Mayo 1995.

Barraza López, Adriana. "Marginación y violencia, cifras de la impunidad. 8 de Marzo, Día Internacional de la Mujer" en *El Financiero*, 8 de Marzo 1993: 78.

Becerra Márquez, Javier. "Prostitución: se prohibe, controla o reglamenta" en *El Nacional*, 12 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 31.

Calderón Gómez, Judith. "Amplia posibilidad de empleo para damas atractivas y selectas" en *La Jornada*, 1 de Noviembre 1994: 24.

----------. "Cinco millones de mujeres desempleadas en las zonas urbanas" en *La Jornada*, 31 de Octubre 1994: 1, 15.

----------. "Se quedan los intermediarios del sexo con 60 % de las ganancias" en *La Jornada*, 3 de Noviembre 1994: 56, 21.

Cano, David. "No habrá clausuras en bares, cabarets y discotecas de la Cuauhtémoc: Raúl Díaz" en *unomásuno*, 4 de Enero 1995.

Cárdenas Garza, Heliodoro. "Que cese hostigamiento y persecución contra bares en la Delegación Cuauhtémoc" en *Ultimas Noticias de Excélsior*, núm. 18,462., 11 de Abril 1995.

Castillo García, Gústavo. "Protestan empleados de centros nocturnos; rechazan clausuras" en *La Jornada*, 12 de Mayo 1995.

Cervera, Juan. "¡Sólo para adultos¡. De la noche mexicana. Erotismo en la Zona Rosa" en *El Universal*, 24 de Junio 1994: 1, 19.

"Clausuran en Neza varios negocios de giros rojos. Operaban ilegalmente" en *La Jornada*, 26 de Marzo 1993: 39.

Colín Navarro, Angélica. "Al grito de ¡queremos trabajar¡ fue interrumpida la impoluta protesta" en *El Día*, 24 de Julio 1995.

Colón Vázquez, Alejandro. "Inspectores con gáfete en la Cuauhtémoc" en *La Prensa*, 12 de Abril 1995

Collado, Obed. "Del burlesque al *table dance*" en *El Sol de México*, 22 de Marzo 1994: Sección E, 16.

"Confían trabajadores de bares en que se regularice el 90 % de los *giros negros*. Aplazadas las pláticas en la Cuauhtémoc" en *La Jornada*, 24 de Marzo 1993: 39.

"Convenio contra giros rojos, en la Cuauhtémoc" en *El Sol de Mediodía*, 17 de Diciembre 1994.

"Cuidado con las llamadas de *hot lines*, advierte TELMEX; son cargos internacionales" en *Excélsior*, 2 de Junio 1994: Secc. A, 5, 44.

"Da seguimiento la ARDF a las demandas sobre prostitución" en *El Financiero*, 9 de Marzo 1993: 34.

"Deben ser indefinidas las clausuras a antros: JGP" en *El Sol de Mediodía*, 21 de Octubre 1994: 11, 6.

"Delincuentes en la Cuauhtémoc" en *El Universal Gráfico*, 10 de Abril 1995.

"En marcha la inspección a centros nocturnos. En respuesta a demandas ciudadanas harán cumplir el reglamento que los rige" en *La Prensa*, 21 de Enero 1995.

Enciso, Angélica y Laura Gómez. "Denuncian vecinos de la colonia Roma existencia de 12 *giros negros*" en *La Jornada*, 11 de Octubre 1994: 44.

Espinosa, Pablo. "Los entes más reprimidos en nuestro país: lo sexual y lo político, en boca de José Natera" en *La Jornada*, 15 de Febrero 1993: 27.

Esquinca, Vianey. "Clausurarán "antros" en la Cuauhtémoc" en *Reforma*, 23 de Octubre 1994: 5-B.

"¡Fuera antros¡" en *El Universal Gráfico*, 12 de Mayo 1995.

García, Clara Guadalupe. "Proliferación de *giros negros* en el D.F. obliga a revisar el Reglamento de Espectáculos Públicos. Plantón de trabajadores de centros nocturnos" en *El Financiero*, 2 de Marzo 1993: 34.

García, Clara Guadalupe. "Se investigarán amparos concedidos a varios centros nocturnos: Campa. Habían sido clausurados recientemente" en *El Financiero*, 12 de Marzo 1993: 33.

García Huerta, Rubén. "Gafetes anticorrupción para inspectores. Infinidad de abusos contra dueños de bares y cabarets" en *El Nacional*, 12 de Abril 1995.

----------. "Operativo permanente de protección ciudadana. No se trata de redadas o razzias, afirman Monterrubio y Cabrera M:" en *El Nacional*, 10 de Marzo 1993, 29.

Garibay, Aurelio. "Acusan a policías de Tijuana de extorsionar a prostitutas. Las apoyan grupos de derechos humanos" en *La Jornada*, 21 de Marzo 1993: 21.

González de Alba, Luís. "Pornografía y DDD" en *La Jornada*, 22 de Febrero 1993: 30.

González, Cecilia. "Piden destituir a "inspectores". Denuncia Unión Única de Bares, extorsiones de funcionarios de la Cuauhtémoc" en *Reforma*, 12 de Abril 1995.

González, Román. "Prostitución infantil: triple marginación" en *Doblejornada* (Suplemento de *La Jornada*), 6 de Febrero 1995: 6, 7.

Heredia, Juan. "Piden *plebiscito* sobre antros: pero que voten solo hombres" en *El Sol de Mediodía*, 11 de Marzo 1993: 1, 11.

Higuera, Cecilia. "Imponen a inspectores de la Cuauhtémoc un gafete oficial para desalentar la corrupción" en *El Universal*, 12 de Abril 1995.

Jardón, Raúl. "Seis décadas de cachondería mexicana/VI. De las crinolinas al burlesque" en *ábado* (Suplemento de *unomásuno*), 5 de Noviembre 1994, 15.

Jiménez, Gerardo. "Inunda la prestitución. La colonia Hipódromo" en *Reforma*, 9 de Enero 1995: Secc. E, 3.

----------. "Violación al Zedec genera giros *rojos*. Vecinos de la Condesa piden control" en *Reforma*, 26 de Julio 1995: Secc. A, 1.

Lavín, Mónica. "Hay un orgasmo en mi auricular" en *Dominical* 216 (Suplemento dominical de *El Nacional*), 10 de Julio 1994: 14 - 15.

"Líneas de amistad" en *El Financiero*, 4 de Marzo 1993: 60.

Mar de la Paz, Eduardo. "Posadas Ocampo critica las campañas para vender condones" en La Jornada, 24 de Febrero: 14.

Márquez U., Luis. "Pago por ver" en *páginauno* (Suplemento de *unomásuno*), 9 de Junio 1994.

Mejía, Francisco. "Denuncian al subdirector de licencias de la Cuauhtémoc, por violar amparos. Mitin de Prostitutas y meseros en la ARDF" en *El Nacional*, 2 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 31.

----------. "Hay más giros negros que escuelas en la Santa María la Ribera" en *El Nacional*, 10 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 31.

----------. "Proliferan antros de vicio en la Cuauhtémoc: Martha de la Lama. 15 nuevos tugurios en 3 meses" en *El Nacional*, 4 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 29.

---------- "Urge combatir la prostitución en la Venustiano Carranza: Sansores B." en *El Nacional*, 3 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 31.

---------- "Urge reordenar la prostitución, como el ambulantaje. Que se creen zonas de tolerancia: Sansores" en *El Nacional*, 11 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 31.

Méndez, Rosa María. "Demandan reubicar a "trabajadores del sexo" en *Reforma*, 31 de Octubre 1994.

"Mitin en Cd. Nezahualcóyotl para pedir el cierre de cabarets. Seis manifestantes fueron golpeados" en *La Jornada*, 31 de Marzo 1993: 35.

Monsiváis, Carlos. "Hambre de soledad padece el coito" en *El Nacional*, 1 de Abril 1995: Secc. País, 4.(9a. parte)

Monteverde, Eduardo. "Las vestidas una plaga que nos está quitando todo, se quejan las prostitutas" en *El Nacional*, 22 de Noviembre 1994: 18.

----------. "Confesiones de Selene. La situación de crisis: muchos clientes se van con homosexuales. La prostitución, el trajinar del clientilismo y la extorsión" en *El Nacional*, 21 de Noviembre 1995:1,16,17.

Monteverde, Eduardo. "Tacones, pestañas y bisutería quedan en asfalto tras las razzias contra prostitutos en la Cuauhtémoc" en *El Nacional*, 23 de Noviembre 1994: 19.

Morales, Miguel Ángel. "Con el tanga-*show* llegó el adiós a las vedettes. En estado de coma, la vida de los cabarets" en *El Nacional*, 26 de Marzo 1993: 31.

----------. "Eventos cantinescos de tangas" en *unomásuno*, 6 de Marzo 1993.

Morales Rico, Reyes. "El desempleo en el D.F., en su punto más alto: AITAC" en *El Financiero*, 3 de Marzo 1993: 37.

"381 mujeres se prostituyen en la Merced Mixcalco" en *El Nacional*, 9 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 29.

Muñoz, Alma. "Posiciones encontradas sobre la reglamentación del sexo-servicio" en *La Jornada*, 17 de Febrero 1995:47.

Nila, M. "Caos en el D.F. Marchas de prostis, meseros, maestros" en *El Universal Gráfico*, 19 de Octubre 1994.

"No ha aceptado la SCJ peticiones de amparo a cabarets. Schmil Ordoñez" en *La Jornada*, 7 de Marzo 1993: 41.

Notimex. "No están permitidos los espectáculos de desnudos: Orozco Loreto. Algunos Cabarets cambiaron el uso de suelo autorizado" en *El Nacional*, 3 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 30.

Olayo, Ricardo. "Marchan vecinos de la Hipódromo contra la prostitución en la zona" en *La Jornada*, 7 de Diciembre 1994: 47.

----------. "No resuelven las redadas el problema de la prostitución" en *La Jornada*, 14 de Noviembre 1994: 41.

----------. "Redada en cinco colonias de la Cuauhtémoc" en *La Jornada*, 13 de Noviembre 1994: 49.

Olivares Zarco, Benito. "Mariposillas sindicalizadas. Les imponen como lideresas a tres conocidas lenonas" en *Ovaciones*, 16 de Febrero 1995: 4.

Orechemar, Ramón. "Máscaras de la noche. Autores del desconcierto" en *El Financiero*, 6 de Marzo 1993: 24.

Parra, Arturo. "Acusan a Orozco L. de permitir la instalación de más antros de vicio" en *El Nacional*, 31 de Octubre 1994.

----------. "Exige Claudia Colimoro respeto para los trabajadores de la vida nocturna" en *El Nacional*, 9 de Noviembre 1994.

Patán Tobío, Julio. "Visita guiada a Pornotlán" en *Dominical* 216 (Suplemento dominical de *El Nacional*), 10 de Julio 1994: 10 - 13.

Peguero, Raquel. "Pornografía: espejo en forma de cerradura" en *La Jornada*, 2 de Mayo 1994: 29, 30.

----------. "Cine pornográfico, género de la facilidad" en *La Jornada*, 3 de Mayo 1994: 27.

Peguero, Raquel. "Pornografía: golpear las sombras" en *La Jornada*, 4 de Mayo 1994: 27.

Peralta, Mario. "Marcha de empleados de bares y cabarets en protesta por inspectores que exigen dinero" en *Excélsior* 20 de Octubre 1994: 5.

"Piden levantar la clausura de cinco bares" en *La Prensa*, 12 de Mayo 1995: 20.

"Piden reconocimiento profesional trabajadores de la vida nocturna" en *unomásuno*, 9 de Noviembre 1994.

"Plantón de *sexoservidoras* en la delegación Cuauhtémoc exigen la renuncia de Pérez Ch." en *Excélsior*, 12 de Abril 1995.

"Podría haber irregularidades de la Cuauhtémoc en amparos: Orozco. Propietarios de negocios interpusieron 300" en *La Jornada*, 19 de Marzo 1993: 41.

Porras Robles, Ángel. "Prostitución a la orden del día.y de la noche" en *unomásuno*, 16 de Abril 1994.

Priego, Ernesto. "Heavy Metal o el arte incomprendido" en *La Jornada*, 25 de Febrero 1993: 25.

"Propondrán en la ARDF que se reglamente la prostitución. Se crearían zonas de tolerancia: Sansores" en *La Jornada*, 30 de Marzo 1993: 22.

Ramírez, Luis Enrique. "Crece el mercado de las publicaciones para *gays*; ya se salieron del *Closet*" en *La Jornada*, 22 de Febrero 1993: 25.

----------. "Los padres queremos un ideal; el mundo no es así: Cristina" en *La Jornada*, 27 de Marzo 1993: 26.

Ramírez Cuevas, Jesús. "Cristina ¿amarillismo o modernidad?" en *La Jornada*, 22 de Febrero 1993: 27.

"Responsabiliza AN al DDF de los giros negros en la Cuauhtémoc. Causan violencia y más prostitución, dice" en *La Jornada*, 30 de Marzo 1993: 22.

"Revisará el gobierno capitalino la situación en que operan centros nocturnos; podrían cerrar 50" en *Excélsior*, 19 de Octubre 1994: 2a. parte Secc. A.

Rodea, Felipe. "No a la zona de tolerancia en tres colonias demandan sexoservidoras" en *El Nacional*, 8 de Febrero 1995: 19.

Rodríguez R., Gabriela. "Los dilemas sexuales de la juventud" en *Zona Abierta*, v. 1, núm. 24 (Suplemento de *El Financiero*), 5 de Marzo 1993: 14.

Rosales Hernández, Mariano. "Por los homosexuales ha aumentado la violencia en la colonia Hipódromo" en *unomásuno*, 31 de octubre 1994.

Salazar Hernández, Alejandro. "'Si es cierto, manipula...': Cristina. Cristina al rojo vivo" en *El Nacional*, 13 de Marzo 1993: 1, 5.

Silva Gamboa, César. "Espacios" en *El Nacional*, 12 de Febrero 1993: Secc. Zona de Tolerancia, 24.

"Subcomité para poner orden en las zonas de prostitución.ARDF" en *La Jornada*, 20 de Marzo 1993: 39.

"Tareas de vigilancia de la SGPV en cabarets y centros nocturnos. No es mojigatería, explica panista" en *La Jornada*, 16 de Marzo 1993: 34.

"Ultimátum a Centros nocturnos. Serían cerrados por autoridades" en *La Prensa*, 9 de Noviembre 1994.

Urrutia, Alonso. "ARDF: bajo control sanitario, sólo 30 % de la prostitución capitalina. Se avanza en su reglamentación" en *La Jornada*, 3 de Marzo 1993: 39.

----------. "No queremos ser zona roja: vecinos de la Roma. Reunión anticabaretes en la ARDF" en *La Jornada*, 4 de Marzo 1993: 60, 39.

----------. "Protesta de vedettes y cabareteros en la ARDF. Rechazo a clausuras" en *La Jornada*, 2 de Marzo 1993: 22, 48.

Valdez Guerrero. Socorro. "Protestan frente a la delegación Cuauhtémoc por las extorsiones de seudoinspectores" en *El Heraldo de México*. 12 de Abril 1995.

Vallejo, Ivette. "Se oponen colonos a la prostitución en las calles de la colonia Hipódromo" en *El Universal*, 31 de Octubre 1994: 1.

Vega, Patricia. "¡Pobres luciérnagas¡" en *La Jornada*, 20 de Junio 1994: 21.

Velasco, Xavier. "Borrasca de sudores: el Burlesque" en *El Nacional*, 5 de Octubre 1993: 20.

----------. "El renacimiento de *Las Uvas*" en *El Nacional* 17 de Marzo 1995: Secc. Espectáculos, 37.

----------. "Los videojuegos para adultos: ¿cuándo?" en *El Nacional*, 5 de Marzo 1993: Secc. Espectáculos, 17.

----------."Nadie sale vivo del *table dance*" en *El Nacional*, 17 de Febrero 1995: 37.

----------."*Strip Blackjack*: cibernético deseo" en *El Nacional*, 23 de Julio 1993: 17.

Velázquez, Ariel. "Exigen en Nezahualcóyotl el cierre de giros negros" en *El Nacional*, 7 de Marzo 1993: Secc. La Ciudad, 27.

Velázquez, Carolina. "¿Quienes son los responsables de la prostitución? en *Doblejornada* (Suplemento Lunes, de *La Jornada*), 5 Diciembre 1994, 3.

Venegas, Juan Manuel. "Orozco Loreto: no habrá cacerías de centros nocturnos. conciliarán intereses" en *La Jornada*, 18 de Marzo 1993: 38.

Venegas, Juan Manuel."Proliferan los centros nocturnos que trabajan con amparo jurídico. Revisión del reglamento vigente" en *La Jornada*, 5 de Marzo 1993: 41.

Villasana Miranda, Adalberto. "Denuncian bares y cabarets corrupción en la Cuauhtémoc" en *La Prensa*, 12 de Abril 1995.

Xcitement. (The Adult Issue & Entertainment Newspaper), vol. 1, núm. 5, New York, 1995: 47 pp.

Yehya, Naief. "Bazin, la censura y la pornografía" en *El Nacional*, 5 de Marzo 1993: Secc. Espectáculos, 8.

----------. "Leyes mexicanas en torno a la pornografía" en *El Nacional*, 13 de Marzo 1993: Secc. Espectáculos, 8.

----------."Porno, ideología y redención" en *El Nacional*, 23 de Julio 1993: 8.

ANEXOS

GUIÓN: LA MODA DEL *TABLE DANCE* ¿SEXO FRÍO O ESPECTÁCULO ERÓTICO?

VIDEO	AUDIO
TABLE DANCERS EN MEDIA DISOLVENCIA (KRISTAL, DIANA Y CASSIEL). SECUENCIAS PARALELAS. PRIMERA SECUENCIA: CASSIEL EN PROCESO DE MAQUILLAJE Y PEINADO (*MS, CU, BCU* DE CASSIEL) SEGUNDA SECUENCIA: IMÁGENES DE NEGOCIO SEXUAL (VIDEOJUEGOS, SEXO VIRTUAL, ANUNCIOS CLASIFICADOS DE *SEX LINE, CHIPENDALE*, LUCHA EN ACEITE, PORTADAS DE REVISTAS, ARTÍCULOS SADOMASOQUISTAS).	ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO, SE SOSTIENE. (FACTOR X, P1: LA TACHA).
MS CASSIEL SE MAQUILLA EN EL CAMERINO. *FS* CASSIEL EN SHOW DE PASARELA. *LS* FACHADA *LOVE BOUTIQUE* (*TOOTSIES*) *TU* PENE DE PLÁSTICO A PAREJA QUE COMPRA ARTÍCULOS SEXUALES. *MS* USUARIO FRENTE A COMPUTADORA OBSERVA UNA MODELO DE LA REVISTA *PLAYBOY*, A TRAVÉS DE INTERNET. *CU* PANTALLA DE COMPUTADORA. *BCU* MODELO, SE VE CURSOR EN FORMA DE MANO. DISOLVENCIA A: *LS* ZÓCALO -CIUDAD DE MÉXICO. *LS* AVENIDAS DONDE SE VE TRÁNSITO DE AUTOMÓVILES. MOTOCICLISTAS EN AVENIDA REFORMA (GIRA LA CÁMARA).	LA MÚSICA BAJA Y FONDEA. LOC. (VOZ *OFF*): En la ciudad de México la oferta de diversión sexual creció considerablemente en los últimos años. El ritmo de los tiempos marcó el paso de lo genital a lo erótico. Actualmente la sexualidad masiva no está regida por la coartada de la necesidad, sino por los placeres y fantasías. En nuestra ciudad la geografía de la noche inaugura un modo de circulación diferente en torno del mercado sexual... Negocio, entretenimiento, bohemia, mitomanías y más, coinciden en los espectáculos que conducen al sexo en todas sus variantes...La nueva atracción es el *table dance* o baile de mesa. Los lugares denominados de *table dance* ofrecen: *streap tease, table dance* y *lap dance*; este último frecuentemente es confundido como *table dance*.
FS DE PROSTITUTAS EN LAS CALLES.	
TRAVELLING DE FACHADAS DE BARES.	
FS DE KRISTAL QUE SE DESNUDA EN *SHOW* DE PASARELA *FS* KRISTAL REALIZA *TABLE DANCE*.	
FS KRISTAL REALIZA *LAP DANCE*	*CROSS FADE* A: *SOURCE* T-10. P7: *EMOTION*.
CORTE A: *PAINT FRAME* DE FACHADA DE BAR Y BAILARINA EN SOBREIMPOSICIÓN. EN SUPER (QUE SE COLOCA EN LA MARQUESINA): LA MODA DEL *TABLE DANCE*. EN *CROLL* SE LEE: ¿SEXO FRÍO O ESPECTÁCULO ERÓTICO?	(...)

FLS AVENIDAS EN LAS VEGAS, E.U.
CLUBES TOPLESS.
SECUENCIA DE BAILARINAS EN *SHOW* DE PASARELA, EN EL CLUB CHEETAH (*STOCK FILM SHOWGIRLS*, PAUL VERHOEVEN, 1995).
INTERCORTES:
FOTOGRAFÍAS DE FACHADAS DE BARES *MEN'S CLUB* Y *SOLID GOLD*, PORTADA DE LA REVISTA *PENTHOUSE*, BAILARINA NORTEAMERICANA CON DÓLARES, BAILARINAS EN PASARELA, BAILARINAS EN *TABLE DANCE.*

LOC. (VOZ OFF):

Esta moda proviene de Norteamérica. Los clubes topless destacan principalmente en las ciudades de Miami, Atlanta, Detroit, Houston y Nueva York. El *Club Cheetah*, por ejemplo, cuenta con 150 bailarinas que obtienen de 300 a 1500 dólares en propinas por noche. Algunos de los bares más famosos son el *Cabaret Royale, el Men's Club* y el *Solid Gold*. En estos *clubes* destacan dos tipos de bailarinas: las de marquesina y las caseras. Las primeras aparecen en revistas como Penthouse, tienen una gran agenda de actuaciones en centros nocturnos de todos los estados y sus ganancias superan los 20, 000 dólares por semana. Las bailarinas caseras, en cambio permanecen en uno o dos *clubes*, tienen una clientela cautiva y llegan a ganar 3,000 dólares por semana.

La administración no paga salario mínimo a las bailarinas, al contrario, es probable que ellas den de 30 a 50 dólares por noche para que les permitan hacer su *show* de pasarela pero sus ganancias las obtienen en el *table dance*. El espectador puede solicitar que la chica baile en su mesa por un costo de 20 dólares. Las bailarinas más atrevidas realizan su danza erótica en el regazo del cliente, esta variación es la denominada *lap* o *couch dance*. Este tipo de actuación es originario del estado de Texas pero en la actualidad ya existen aproximadamente 68, 000 *table dancers* en Estados Unidos.

SECUENCIA DE BAILARINA NORTEAMERICANA EN PRIVADO QUE REALIZA *LAP DANCE.*

A México el *table dance* llegó por las ciudades fronterizas y zonas turísticas. En la ciudad de México el *Extassis* fue el primer lugar que presentó esta modalidad en 1992.

FS DE BAILARINAS DE TIJUANA Y ACAPULCO.
TD ANUNCIO PUBLICITARIO DEL BAR *EXTASSIS.*

SALE MÚSICA

(...)

CORTE -EFECTO A:
GERENTE DE BAR DE *TABLE DANCE* A CUADRO. EN SUPER: GERENTE.
INTERCORTES: INTERIOR BAR DE ACAPULCO, INTERIOR BAR *FOXY'S*, *ZB* VIRGEN EN MOSAICO A *LS* DE AVENIDA ÁLVARO OBREGÓN, PROPAGANDA DE *CLUBES* DE *TABLE DANCE*.

CORTE -EFECTO A:

LS AVENIDA ÁLVARO OBREGÓN, EDIFICIO DONDE SE ENCONTRABA EL BAR *FOXY'S*.

ZB I FS DE ÁNGEL DE LA INDEPENDENCIA A *LS* DE LA CALLE DE FLORENCIA (ZONA ROSA).

FACHADAS DE BARES: *LUXOR MANNHATAN*, *CRAZY BODIES*, DIAMANTE PLUS, *MADONNAS*, *FRAPPÉ*, *BACCARAT*, FLORENCIA BAR, CALÍGULA, *SOLID GOLD*, CABALLO DE HIERRO, LATINOS BAR, *MEN'S CLUB*.

LS FACHADA DEL *CLOSET PIANO BAR*.
ENTRADA AL SALÓN "CHICHIS BAR".

CORTE -EFECTO A:
GERENTE DEL *CLOSET* BAR A CUADRO. EN SUPER: GERENTE.
INTERCORTES:
ENTRADA DEL BAR, CASSIEL EN PASARELA SE VEN CLIENTES, PANEO DE BEBIDAS, CASSIEL EN PASARELA, MESEROS, BOLETERA, CANTINEROS, CAJEROS.

INSERTAR TESTIMONIO: GERENTE DE BAR DE *TABLE DANCE*.

(Comenta cómo surgió la idea de traer el *show* de *table dance* de Acapulco a la Ciudad de México; primero en el bar *Extassis* y después en el *Foxy's*. relata los problemas que tuvieron con los vecinos de la Col. Roma. Indica que el bar *Foxy's* resultó ser un gran negocio).

ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO (NIN. P6: PRETTY HEAD MACHINE) BAJA Y FONDEA.

LOC. (VOZ OFF):

El bar *Foxy's* representó sólo un paso en la vida de los antros pero un salto gigantesco en la historia de México, según anotó el escritor Carlos Arouesty. Los bares que presentan el baile de mesa como atracción principal se incrementaron de 1992 a 1996, alcanzando un alto registro en las colonias Juárez, Roma, Condesa, Hipódromo Condesa y Centro. Actualmente en la ciudad de México existen alrededor de 200 opciones para disfrutar el *table dance*.

Cada establecimiento conserva diferencias con la competencia, pero todos prometen tener las mejores chicas.

De los pioneros en el ramo este bar atrae a la mayor cantidad de clientela que gusta del *table dance*. Para nadie es un secreto que estos lugares constituyen un gran negocio.

SALE MÚSICA.

INSERTAR TESTIMONIO: GERENTE DE BAR DE *TABLE DANCE*.

(Indica el costo aproximado de la infraestructura del bar; precios de cover y bebidas; nivel socioeconómico de la clientela del Closet. Personal que labora en el lugar y número aproximado de bailarinas que hacen el *show*) .(...)

CORTE - EFECTO A: O.J. MANEJA CONSOLA. KARLA HACE *SHOW* EN PASARELA CON REGADERA. CORTE - EFECTO A: GERENTE A CUADRO.	PUENTE: MÚSICA -SONIDO AMBIENTE INSERTAR TESTIMONIO: GERENTE (Explica los tipos de mujeres que se dedican al *table dance*; desde amas de casa hasta profesionistas)
CORTE - EFECTO A: CASSIEL A CUADRO. EN SUPER: CASSIEL. BAILARINA.	INSERTAR TESTIMONIO: BAILARINA CASSIEL. (Comenta sus estudios profesionales- Arquitectura en la U.A.CH. y Teatro en la F. F. y L., UNAM. Comenta su inicio como *table dancer*).
CORTE - EFECTO A: JAZMIN A CUADRO. EN SUPER: JAZMÍN. BAILARINA.	INSERTAR TESTIMONIO: BAILARINA JAZMÍN. (Comenta cómo se inició como *table dancer*. Estudia contaduría. En la crisis de 1995 se quedó sin empleo y como tenía muchas deudas empezó a trabajar como *table dancer*)
CORTE - EFECTO A: KRISTAL A CUADRO. EN SUPER: KRISTAL. BAILARINA	INSERTAR TESTIMONIO: BAILARINA KRISTAL. (Comenta como se inició. Trabajó como secretaria, modelo, edecán, en show de tangas y después de tener a su bebé, decidió hacer *topless* y *table dance* para obtener más ingresos).
KRISTAL EN *SHOW* DE PASARELA O.J. MANEJA CONSOLA.	PUENTE: MÚSICA -SONIDO AMBIENTE O.J. (PRESENTA A BAILARINA)
CORTE -EFECTO A: DIANA EN *SHOW* DE PASARELA DIANA A CUADRO. EN SUPER: DIANA. BAILARINA	INSERTAR TESTIMONIO: DIANA (VOZ OFF). (Cómo se inició. Era solista en un grupo musical de Tabasco, después fue corista; en una gira en provincia, le propusieron hacer *show* de *table dance* y aceptó; va a trabajar en espera de una oportunidad para ser cantante. Comenta cómo se siente en el *show* de pasarela; disfruta mucho bailar).
CORTE - EFECTO A: CASSIEL A CUADRO. INTERCORTES: CASSIEL EN *SHOW* DE PASARELA.	INSERTAR TESTIMONIO: CASSIEL. (Comenta cómo se siente en el show de pasarela. En su trabajo como bailarina realiza su sueño de ser artista y vedette).

(...)

DISOLVENCIA A:
FOTOGRAFÍAS DE BAILARINAS MEXICANAS.

ENTRA MÚSICA EN PRIMER *PLANO (PORNO FOR PYROS*. P10; *BLOOD RAG*). SOSTIENE, BAJA Y FONDEA.

LOC. (VOZ OFF):

A partir de 1995 más mujeres adoptaron el baile de mesa como profesión, una de las razones de esto son los altos índices de desempleo. En este año existieron cinco millones de mujeres sin trabajo en las zonas urbanas. En 1996, la tasa general de desempleo se elevó a 6.4 por ciento.

DISOLVENCIA A:
KRISTAL EN *SHOW* DE PASARELA, SE VEN CLIENTES SENTADOS EN LAS MESAS.

KRISTAL A CUADRO. EN SUPER: KRISTAL. BAILARINA.

INSERTAR TESTIMONIO. KRISTAL.

(Comenta su objetivo principal como *table dancer*: ganar dinero. Explica que es variable el número de boletos de *table dance* que venden por noche).

CORTE - EFECTO A:
GERENTE A CUADRO.

SALE MÚSICA.
INSERTAR TESTIMONIO: GERENTE.

(Comenta sobre la venta de boletaje de las bailarinas y la comisión que perciben. Explica que el sueldo promedio de una bailarina con venta baja de boletos puede llegar a los 15,000 pesos).

INTERCORTES:
CARTELES DE CONTROL DE VENTAS DE BOLETOS DE *TABLE DANCE*, POR BAILARINA. ANUNCIO DE ADVERTENCIA SOBRE LOS DESCUENTOS DE SUELDO PARA LAS BAILARINAS.

JOVENCITAS BAILAN EN FIESTA *RAVE* (CARACTERIZADAS DE BUZO, NIÑA Y ENFERMERA)

ROXANA EN *SHOW* DE PASARELA

ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO. (*MINISTRY*. P6; *HIZBOLLAH*). SOSTIENE, BAJA Y FONDEA.
LOC. (VOZ *OFF*):

De acuerdo a datos del (NEGI el 44 por ciento de las jóvenes mexicanas de entre 15 y 19 años percibe de uno a dos salarios mínimos (entre 600 y 1200 pesos al mes).

Como podemos apreciar las bailarinas difícilmente podrían alcanzar las ganancias que obtienen dedicándose a otra actividad.

CORTE - EFECTO A:
CASSIEL A CUADRO. EN SUPER: CASSIEL. BAILARINA.

SALE MÚSICA

INSERTAR TESTIMONIO: CASSIEL.

(Explica que en los bares de *table dance* el enlace entre cliente y bailarina es la boletera. Cassiel no se deja tocar por los clientes; las boleteras prefieren recomendar a otras chicas)

CORTE - EFECTO A: CASSIEL EN *SHOW* DE PASARELA CORTE - EFECTO A: JAZMÍN A CUADRO. EN SUPER: JAZMÍN. BAILARINA.	PUENTE: MÚSICA -SONIDO AMBIENTE. INSERTAR TESTIMONIO: JAZMÍN (Comenta que a ella no le molesta hacer baile de mesa por que cada boleto es una ganancia más).
DIANA EN *SHOW* DE PASARELA. DIANA A CUADRO. EN SUPER: DIANA. BAILARINA.	PUENTE: MÚSICA - SONIDO AMBIENTE. INSERTAR TESTIMONIO: DIANA. (Comenta que ella no disfruta hacer baile de mesa, pero cada venta de boleto aumenta sus ingresos).
KRISTAL A CUADRO. EN SUPER: KRISTAL. BAILARINA.	INSERTAR TESTIMONIO: KRISTAL. (Comenta que no disfruta hacer *table dance*).
CORTE - EFECTO A: KRISTAL EN *SHOW* DE PASARELA.	ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO. (GEORGE MICHAEL. P3: *I WANT YOUR SEX - PART I AND II*). SOSTIENE, BAJA Y FONDEA. LOC. (VOZ *OFF*): En el *table dance*, los espectadores examinan a plenitud, en el cuerpo deseado, su fantasía sexual; a la vez la dimensión de lo real es abolida por el *zoom* anatómico, acercamiento que hace al sexo tan próximo que se confunde con su propia representación. en esto consiste la ilusión del *table dance*.
DISOLVENCIA A: KRISTAL QUE REALIZA *TABLE DANCE* (*LAP*).	El *table dance* ¿cumple con el paso de lo genital a lo erótico o sólo se convierte en sexo frío?. El auge del *table dance* coincide con el cambio en los usos y costumbres sexuales, con la aparición del SIDA y el desarrollo de la mercadotecnia sexual. SUBE MÚSICA A PRIMER PLANO, SOSTIENE, BAJA Y SALE.
CONTINÚA SECUENCIA DE KRISTAL QUE REALIZA *TABLE DANCE* (*LAP*) Y CLIENTES. ANDRÉS DE LUNA A CUADRO. EN SUPER: MTRO. ANDRÉS DE LUNA. PERIODISTA. DISOLVENCIA A: SECUENCIA BAILARINA NORTEAMERICANA QUE REALIZA *LAP DANCE* (*STOCK FILM SHOWGIRLS*, PAUL VERHOEVEN, 1995) CORTE - EFECTO: DR. LUCIANO RISPOLDI A CUADRO. EN SUPER: DR. LUCIANO RISPOLDI. DIR. CENTRO DE ESTUDIOS WILHEM REICH-NÁPOLES.	INSERTAR TESTIMONIO: ANDRÉS DE LUNA (VOZ *OFF*). (Indica que apartir de una enfermedad como el SIDA se ideaon formas que sustituyen el verdadero sexo. Para Andrés de Luna el *show* de table dance es sexo frío. Explica lo que él considera una relación erótica de pareja). INSERTAR TESTIMONIO: DR. LUCIANO RISPOLDI. (Explica que el *table dance* no es una expresión de sexo frío -que no se limita a la sexualidad genital- y aunque se da en una búsqueda de (...)

	(CONTINUA TESTIMONIO: DR. RISPOLDI. intimidad falta el contacto profundo entre las dos personas que lo realizan; este contacto profundo envuelve el nivel del pensamiento, de la mirada, de las emociones).
CORTE - EFECTO A: SERGIO GONZÁLEZ A CUADRO. EN SUPER: SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ. ESCRITOR.	INSERTAR TESTIMONIO: SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ. (Comenta que el table dance es un espectáculo erótico que cumple una función dentro de la política de sexo seguro. Explica que la relación de pareja se ha transformado, ya no se da en la complemetariedad de dos opuestos que unido forman una pareja).
CORTE - EFECTO A: SECUENCIA DE BAILARINAS NORTEAMERICANAS QUE REALIZAN *LAP DANCE. STOCK FILM SHOWGIRLS*, PAUL VERHOEVEN, 1995.	ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO, IVAN, HALEN, P6: *COUNTING CROW*, BAJA Y FONDEA. LOC. (VOZ *OFF*): Sexo frío, sexo con ropa, sexo *light*... son las denominaciones aplicadas al *table dance*.
DISOLVENCIA A: GERENTE A CUADRO. EN SUPER: GERENTE	SALE MÚSICA INSERTAR TESTIMONIO: GERENTE (Explica que a las bailarinas les conviene más hacer una gran cantidad de bailes de mesa que hacer "salidas" -es decir salir con el cliente a un hotel o departamento y tener una relación coital completa- sin embargo, algunas bailarinas sí ejercen la prostitución)
CORTE - EFECTO A: CASSIEL A CUADRO.	INSERTAR TESTIMONIO: CASSIEL (Opina sobre la diferencia entre prostituta y bailarina).
CORTE - EFECTO A: DIANA A CUADRO	INSERTAR TESTIMONIO: DIANA (Opina sobre la diferencia entre prostituta y bailarina; explica que las chicas de "salón" son las que se prostituyen y por eso las confunden).
CORTE - EFECTO A: KRISTAL A CUAORO	INSERTAR TESTIMONIO: KRISTAL (Opina que no existe obligación de portar tarjeta de salubridad porque no hay riesgo para las que solo son bailarinas).

(...)

CORTE - EFECTO A:

KARLA EN *SHOW* DE PASARELA, EN REGADERA.
PLACAS DE LICENCIA DE USO DE SUELO DONDE SE LEE QUE EL BAR PRESENTA "BAILE DE MESA - VARIEDAD ARTÍSTICA".
PROPAGANDA DE BARES DE *TABLE DANCE*
FACHADAS DE BARES

CORTE - EFECTO A:
LIC. RAÚL DÍAZ A CUADRO. EN SUPER: LIC. RAÚL DÍAZ. PTE. UNIÓN ÚNICA DE BARES.

ASPECTOS: PROTESTA DE COLONOS DE LA HIPÓDROMO CONDESA EN CONTRA DE LA PROSTITUCIÓN Y DE LOS GIROS NEGROS.

DISOLVENCIA A:
EMBLEMA DONDE SE LEE UNIÓN ÚNICA DE BARES, CABARETS, DISCOTECAS Y SIMILARES.
DISOLVENCIA A:
LIC. RAÚL DÍAZ A CUADRO. EN SUPER: LIC. RAÚL DÍAZ. PTE. DE LA UNIÓN ÚNICA DE BARES.

CORTE - EFECTO A:
CLAUDIA COLIMORO A CUADRO. EN SUPER: CLAUDIA COLIMORO. UNIÓN ÚNICA DE BARES.

CORTE - EFECTO A:
ASPECTOS: VECINOS DE LA CDL. ROMA E HIPÓDROMD CONDESA CON PANCARTAS DE PROTESTA.

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO. (MANO NEGRA. P2: *KING OF BONGO*), SE SOSTIENE, BAJA Y FONDEA.
LOC. (VOZ *OFF*):
Ni las autoridades, ni los empresarios, ni las bailarinas consideran al *table dance* como tráfico prostibulario, su permisividad se ajusta al rubro de variedad artística, pero la prostitución es un negocio en el trasfondo.
Las cadenas de bares de *table dance* más importantes están encabezadas por empresarios considerados los lenones más poderosos del Distrito Federal. en 1990, según indica el periodista Felipe Victoria Zepeda.

SALE MÚSICA
INSERTAR TESTIMONIO: LIC. RAÚL DÍAZ
(Menciona los empresarios más poderosos que poseen cadenas de bares de *table dance*).

ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO. (RUBICON MASSACRE LTD. P11: PICADILLY CIRCUS), SE SOSTIENE BAJA Y FONDEA.
LOC. (VOZ *OFF*):
A petición de las Juntas Vecinales en 1993, las autoridades realizaron operativos que incluyeron redadas y clausuras. como respuesta los trabajadores de la vida nocturna formaron una organización la Unión Única.

INSERTAR TESTIMONIO: LIC. DÍAZ.
(Explica el surgimiento de la Unión Única de Bares).

INSERTAR TESTIMONIO: CLAUDIA COLIMORO
(Comenta la presión que ejercieron las juntas vecinales para clausurar los bares de *table dance*)
ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO (*RUBICON MASSACRE LTD. P11:PICADILLY CIRCUS*), SE SOSTIENE, BAJA Y FONDEA
LOC. (VOZ *OFF*):
El conflicto entre trabajadores de centros nocturnos y juntas vecinales resurgió en los meses de octubre y diciembre de 1994.

SALE MÚSICA

(...)

CORTE - EFECTO A:
LIC. DÍAZ A CUADRO. EN SUPER: LIC. RAÚL DÍAZ. PTE. UNIÓN ÚNICA DE BARES.

INSERTAR TESTIMONID: LIC. DÍAZ

(Comenta la corrupción de las autoridades. El conflicto con las juntas vecinales. Situación de amparos para bares).

CORTE - EFECTO A:
VECIND A CUADRD EN SUPER: VECINO. COL. HIPÓDROMO CDNDESA.

INSERTAR TESTIMONIO: COLONO DE LA HIPÓDROMO CONDESA.
(Explica las razones por las que rechazan los bares de table dance).

CORTE - EFECTO A:

ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO. (*RUBICON MASSACRE LTD. P11:PICADILLY CIRCUS*). SE SOSTIENE BAJA Y FONDEA.
LOC. (VOZ *OFF*):
En el Foro de Seguridad realizado en la Asamblea de Representantes del Distrito Federal, en febrero de 1995, los representantes propusieron la reglamentación de la prostitución y la creación de la sexo empresa en función al marco legal, con obligaciones fiscales, sanitarias y sociales,

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS.
ASPECTOS: FORO DE SEGURIDAD EN LA ASAMBLEA DE REPRESENTANTES, 1995.
ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS.
ASPECTOS: DELEGACIÓN CUAUHTÉMOC. POLICÍAS. SELLOS DE CLAUSURA EN DELEGACIÓN. JESÚS DÁVILA NARRO.

A la fecha no existe un acuerdo entre Juntas Vecinales y representantes de centros nocturnos. con la detención del delegado de la Cuauhtémoc, Jesús Dávila Narro, en febrero de 1996, crece nuevamente la polémica. Dávila Narro fue acusado de autorizar permisos para la instalación de giros negros.

SALE MÚSICA.
INSERTAR TESTIMONIO: LIC. RAÚL DÍAZ.
(Expone la opinión de Dávila Narro).

DISDLVENCIA A:
LIC. DÍAZ A CUADRD.

SELLOS DE CLAUSURA.

FACHADAS DE BARES CLAUSURADOS.
PLANO DE LA DELEGACIÓN CUAUHTÉMOC.
DISOLVENCIA A:
PANORÁMICAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO (TOMAS AÉREAS).

ENTRA MÚSICA EN PRIMER PLANO (*RUBICON MASSACRE LTD. P11:PICADILLY CIRCUS*). BAJA Y FONDEA.
LOC. (VOZ *OFF*):
La nueva administración para justificar su posición de honestidad, promueve los operativos de vigilancia y comienza de nuevo la guerra de la extorsión.

SECUENCIA DE EVENTO DE *TABLE DANCE* - OIAC, CON GRECIA, ROXANA Y DAVID.
SEC. GRECIA BAILA, SE VEN ESPECTADORES.
INTERCORTE: ANUNCIO CLASIFICADO OE *SEXLINE*.

Cuando en la ciudad de México, en los últimos años crece la apertura hacia la libertad erótico sexual las autoridades esgrimen una doble moral que transita entre la norma y la transgresión. (...)

En la otra cara de la urbe circula la otra cotidianidad, la de los vicios públicos y las dispersiones privada.)

SEC. DAVID BAILA CON ESPECTADORA.

INTERCORTE: VIDEOS ERÓTICOS.
SEC. ROXANA BAILA Y SE QUITA LA FALDA.
INTERCORTE: PANTALLA DE COMPUTADORA CON VIDEOJUEGO PARA ADULTOS.

SEC. GRECIA, ROXANA Y DAVID BAILAN CON ESPECTADORES.
INTERCORTE: ACCESORIOS SADOMASOQUISTAS.
PANEO DE ESPECTADORES A *FS* DE KRISTAL QUE REALIZA *TABLE DANCE* A UN CLIENTE.

FREEZE FRAMES DE BAILARINAS EN *MOSAIC*.
(CRÉDITOS EN *SCROLL*)

SECUENCIA DE BAILARINAS QUE SE MAQUILLAN EN CAMERINOS.

FADE OUT

(CONTINUA LOC. VOZ *OFF*):

Los ciudadanos se debaten entre la imposición del conservadurismo y el libre ejercicio de sus preferencias sexuales y diversiones propias de esta época de posmodernidad. La norma exige hacer invisible lo visible.

CROSS FADE A:
LA LUPITA, P9: EL PAÍS DE LA LUJURIA. SOSTIENE EN PRIMER PLANO

BAJA MÚSICA A SEGUNDO PLANO.
INSERTAR TESTIMONIOS: CASSIEL, KRISTAL, DIANA Y JAZMÍN.
(En una frase resumen la meta principal de su vida).

SUBE MÚSICA, SE ESTABLECE Y BAJA HASTA DESAPARECER.

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA UNIDAD IZTAPALAPA

COORDINACION DE EXTENSION UNIVERSITARIA

SECCION DE SERVICIOS AUDIOVISUALES

DIVISION _____ DEPARTAMENTO _____

PRESUPUESTO BASICO PARA LA PRODUCCION DE PROGRAMAS

SERIE _____ GENERO _____

PROGRAMA _____ No. _____

DIRECTOR _____

PRODUCTOR _____

FECHA DE ENTREGA _____

FECHA DE ELABORACION DEL PRESUPUESTO _____

SINOPSIS DEL PROGRAMA _____

OBJETIVOS DEL PROGRAMA _____

OBSERVACIONES _____

PRESUPUESTO GLOBAL

I.- MATERIALES

II.- SERVICIOS PROFESIONALES

III.- GASTOS DE PRODUCCION

TOTAL PARCIAL

IMPREVISTOS

TOTAL GLOBAL

FECHA

PRODUCTOR

REALIZADOR

SECCION DE RECURSOS AUDIOVISUALES

DEPARTAMENTO O DIVISION

PRESUPUESTO DETALLADO

I. MATERIALES

CONCEPTO		CANTIDAD	PRECIO X UNIDAD	PRECIO PARCIAL	OBSERVACIONES
VIDEOCASSETTE 3 / 4	20 MIN.				
	30 MIN.				
	60 MIN.				
VIDEOCASSETTE V H S					
AUDIOCASSETTE	30 MIN.				
	60 MIN.				
MATERIAL FILMICO Y/O VIDEOTAPE (TRANSFER)	16 MM. 35 MM. 1 PULG. OTROS		PRECIO X HORA		

MATERIAL FOTOGRAFICO	D E S C R I P C I O N	PRECIO	OBSERVACIONES
	SUBTOTAL		

MATERIAL GRAFICO	D E S C R I P C I O N	PRECIO	OBSERVACIONES
	SUBTOTAL		

CONCEPTO	TITULO Y/O NOMBRE	PRECIO	OBSERVACIONES
LIBROS			
DISCOS O CD			
	SUBTOTAL		

MATERIAL DIVERSO	D E S C R I P C I O N	PRECIO POR UNIDAD	OBSERVACIONES
	SUBTOTAL		

TOTAL DE MATERIALES _____

OTROS GASTOS DE PRODUCCION

CONCEPTO	DESCRIPCION

III. GASTOS DE PRODUCCION

PREPRODUCCION

DIA	MES	NUMERO DE PERSONAS	ALIMENTOS* (Marque con una X)			GASOLINA	OTROS GASTOS Especifique concepto y costo	TOTAL POR DIA	OBSERVACIONES
			D	Co	Ce				

* D Desayuno, Co Comida, Ce Cena.

PRODUCCION: AREA METROPOLITANA

DIA	MES	HORA DE LLAMADA	FIN DE GRABACION	LOCACION	NUMERO DE PERSONAS	ALIMENTOS* (marque con una X)			GASOLINA LUBRI-CANTES	TRANS-PORTE	OBSERV.
						D	Co	Ce			

* D Desayuno, Co Comida, Ce Cena.

PRODUCCION: EN PROVINCIA

DIA	MES	LUGARES	LOCACION	PERSONAL	TRANSPORTE	VIATICOS Alimentos Hospedaje	GASOLINA Y LUBRI-CANTES	TOTAL POR DIA	OBSERV.

II. SERVICIOS PROFESIONALES (CONTRATOS FREE LANCE)

CONCEPTO	SI	NO	NOMBRE(S)	HONORARIOS
INVESTIGADOR				
GUIONISTA				
DIRECTOR				
ASISTENTE DE DIRECCION				
PRODUCTOR				
ASISTENTE DE PRODUCCION				
CAMAROGRAFO				
EDITOR				
MUSICALIZADOR				
LOCUTOR				
OTROS				

TOTAL DE SERVICIOS PROFESIONALES _____

BREAK DOWN _____

PROGRAMA _____
FECHA _____
LOCACION _____

HORARIO				PERSONAL	EQUIPO TECNICO	MATERIAL	UTILERIA Y VESTUARIO	OBSERV.
LLAMADO	GRABACION	COMIDA	TERMINO					

ORDEN DE GRABACION _____

PROGRAMA _____
FECHA _____
LOCACION _____

ESCENA	SHOT	LOCACION	DETALLE DE LOCACION	PERSONAL	EQUIPO TECNICO	UTILERIA Y VESTUARIO	OBSERVACIONES

IV. NECESIDADES TECNICAS

CONCEPTO	DESCRIPCION
EQUIPO PROPIO	CAMARA
	VIDEOGRABADORA
	TRIPIE
	MONITOR
	CABLES
	EXTENSIONES
	BATERIAS, CARGADOR
	FUENTE DE PODER
	ELIMINADOR
	EQUIPO DE ILUMINACION: LAMPARAS, TRIPIES, FILTROS, PORTA FILTROS, SOMBRILLA, REFLECTOR DE SOL, ETC.
	EQUIPO DE AUDIO: MICROFONOS (LAVALIERS, SHURE) AUDIFONOS
	OTROS
ALQUILER DE EQUIPO	

PROGRAMACION

ACTIVIDAD	FECHA	LOCACION	PERSONAL	OBSERVACIONES
LEVANTAMIENTO DE IMAGEN				
CALIFICACION Y SELECCION DE MATERIAL				
GRABACION DE PISTA				
MUSICALIZACION				
EDICION				

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

CEU-007
GMP1-85

COORDINACION DE EXTENSION UNIVERSITARIA

SECCION DE TELEVISION

CONTROL DE CASETTES

NOMBRE DEL PROGRAMA

TEMA

NUM. CASETTE

TIPO

VEL. GRAB.

DURACION

DEL NUM.

AL NUM.

GRABADO EN

COLOR ( ) B Y N ( )

CANAL DE AUDIO GRABADO

UNO ( ) DOS ( ) UNO Y DOS ( )

ELABORADO EN (PAIS)

IDIOMA (S)

PRODUCTOR (ES)

ACTOR (ES) ( ) ANIMACION ( )

SINOPSIS

OBSERVACIONES

ELABORO SINOPSIS

ELABORO CONTROL

NOMBRE Y FIRMA

FECHA ELABORACION

Fecha de Grabación		Locación	Tiempo	*Contenido	Cassette No.