



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales

MODELO DE PRODUCCION PARA
UNA SERIE DE TELEVISION:
"FORASTEROS EN LA CIUDAD"

T E S I S

Que para obtener el Título de:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION.

P R E S E N T A:

ROBERTO DE JESUS ~~VALDES POSADA~~

DIRECTOR:

LIC. SERGIO VEGA

2018/19



México. D.F.

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



AGRADECIMIENTOS:

A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, a la Universidad Nacional Autónoma de México, a mi asesor Sergio Vega, y a todos aquellos que se cruzaron en el camino de esta tesis

DEDICATORIA:

A las mujeres de mi vida: mi mamá Lupita, mis hermanas, Paty, Ana Laura, Karla y Mariana.

También a las mujeres que con amor y consejos han hecho más grata mi vida y mis logros.

*A mis amigos: Daniel, Hugo, Mario, Miguel, Nato, Pablo, Carlos, Chego, Alvaro, Roberto.
A mi padre, mis abuelos y CABO que son mi principio, inspiración y punto de partida a la aventura y los sueños.*

A ti lector.

INTRODUCCIÓN	2
I.- LA SERIE DE TELEVISIÓN	7
1.1 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS	7
1.2 DESARROLLO EN MÉXICO	11
II.- UN PROYECTO PARA LA TELEVISIÓN MEXICANA "FORASTEROS EN LA CIUDAD"	22
2.1 IDEA ORIGINAL	22
2.2 PERSONAJES	23
2.3 ESTRUCTURA TEMÁTICA Y PARÁMETROS GENERALES.	26
2.4 PÚBLICO Y HORARIO	30
III.- MODELO DE PRODUCCIÓN	31
3.1.- EL PRODUCTOR	37
3.2.- PRE-PRODUCCIÓN	39
3.2.1 PRESUPUESTO	40
3.2.2 GUIÓN	43
3.2.3 REQUERIMIENTOS DE PRE-PRODUCCIÓN	110
3.2.4 RUTA CRITICA DE PRODUCCIÓN	116
3.3.- PRODUCCIÓN	122
3.3.1 EL DIRECTOR	122
3.3.2 EL REPARTO	124
3.3.3 ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN	127
3.4.- POST-PRODUCCIÓN	135
3.4.1 LA MUSICALIZACIÓN	136
3.4.2 POST-PRODUCCIÓN DE SONIDO	137
3.4.3 POST-PRODUCCIÓN DE VIDEO	138
3.4.4 REVISIÓN	140
3.4.5 MASTER FINAL	140
IV.- CONCLUSIONES	141
FUENTES DE CONSULTA	145

INTRODUCCIÓN

La televisión comercial está constituida por canales abiertos con programación de 24 horas, sujetos a las necesidades de la comercialización del costo y beneficio del tiempo aire. Televisión que alcanza a captar la mitad de la audiencia en la transmisión de una telenovela. Llega el momento de la pregunta ¿Qué opciones tiene el otro 50 por ciento que prefirió otra opción, no muy diferente por cierto? Así, tenemos un público comercialmente atractivo por el rating que representa y posiblemente con un nivel adquisitivo que le interesaría a la mayoría de los anunciantes.

Esta visión netamente comercial es el punto de partida para esta investigación que desea presentar no sólo una idea para un programa cuyo target o público sería ese 50 por ciento que no esta al pendiente de las telenovelas, sino un modelo de producción, un sistema de trabajo para realizar programas que le brinden una nueva opción para ese sector no satisfecho.

Encender el televisor puede ser una aventura muy repetitiva. La mayor parte de las veces observamos el estancamiento en los métodos y recursos con los que trabajan los realizadores desde hace varios años. Es evidente la necesidad de iniciar una búsqueda de nuevos caminos para que la televisión explote los recursos que le son inherentes como medio y que en conjunto contemplen la aspiración de servir a la sociedad.

El ámbito universitario no está excluido de esta exploración. Por ello, el proyecto que se presenta en este trabajo busca cumplir con un objeto académico, al constituirse como un trabajo basado en la investigación del mismo medio televisivo.

Dentro de los géneros televisivos hay uno que la televisión mexicana se ha negado a explorar y explotar de manera profunda: Las series de la televisión. El presente trabajo no sólo desea ilustrar cual es el modelo de producción que se puede utilizar para llevar a cabo este tipo de programas, sino demostrar que es económicamente viable y por lo tanto, realizable este tipo de programas en México.

Presentar un modelo de producción para un género televisivo casi sin explotar en México, no solo se justifica por el afán de abrir espacios nunca explorados en la pantalla chica,

es también una búsqueda de caminos que brinden una nueva alternativa a realizadores, creadores y escritores para plasmar sus ideas, valores y rencores sobre un país que aspira al cambio. Y esta cambiando.

El modelo de producción que aquí se presenta ciertamente obedece a los lineamientos y aspiraciones de la televisión comercial, pues es ahí donde se debe aspirar a ganar la batalla sobre un medio enteramente supeditado a los intereses mercantiles. Por ello, en este trabajo se trata de presentar una alternativa que sea económicamente viable para una empresa que por necesidad y lógica administrativa desea obtener utilidades, pero por otro lado, también busca ofrecer una alternativa para el sector creativo del medio y finalmente, y no por ello menos importante, ofrecer un programa con interés, contenido y argumento suficientes para invitar al público a la reflexión.

El proyecto que aquí se propone, no busca ser el circo que acompañe al pan que pretenden aventar a la sociedad algunos directivos de televisoras que así lo han manifestado. Esta propuesta surge en el marco de una competencia por las audiencias dentro de la televisión comercial, que a su vez logró derrumbar algunas barreras que mantenían muy limitado el campo de acción de productores y guionistas de televisión. Ciertamente este afán de exploración ha llevado a excesos como los que encontramos en los programas informativos de nota roja o del que se aprovechan las producciones que ridiculizan al público sorprendiéndolo en situaciones inesperadas.

En las dos grandes televisoras comerciales de nuestro país ha ocurrido esto. Sin embargo, la pluralidad de la información en los noticieros, así como una desmitificación de figuras que de facto habían sido intocables en el medio de la televisión, también son resultados altamente alentadores, realizados en su mayor parte por los noticieros de Televisión Azteca y en menor medida, en la información de Televisa difundida en los programas dirigidos por Ricardo Rocha.

Las productoras independientes han comenzado a explorar los caminos de realizaciones diferentes como fue el caso de Adela Producciones, la cual, ante la falta de apoyo terminó vendiendo sus programas a cadenas norteamericanas, o como la productora Argos, que llevó a la pantalla las telenovelas "Nada Personal" y "Mirada de Mujer", en donde hay importantes logros estéticos, argumentales y de realización.

Sin embargo, si bien hay avances alentadores, hay que reconocer que son sólo esos avances. Es necesario seguir el camino abierto por estas iniciativas para lograr un verdadero cambio en la televisión y alcanzar el mayor mérito que puede tener un medio de comunicación: ser plural.

Así pues el nombre del proyecto es: "Forasteros en la ciudad", una serie de televisión que pretende ser parte de esa pluralidad dentro del diálogo de los medios. Aspira ciertamente a divertir, entretener, es decir, aprovechar esa oportunidad que brinda la televisión, pero que no se encuentra ajena a la reflexión, introspección y exposición de temas que inviten a la discusión.

Dentro de los límites que siempre impone un trabajo atado al tiempo y los recursos con los que se cuentan, este proyecto solo presenta un breve resumen sobre los antecedentes de las series de televisión en México, que a su vez forma parte del bagaje histórico que sirve como referencia para emprender esta experiencia relativamente nueva: Realizar una serie de televisión.

Como parte de su contribución académica, en esta tesis se desarrolla un apartado dedicado a la definición de la serie de televisión, entendida como un género independiente dentro del medio televisivo, y por lo tanto, con características y necesidades de producción muy distintas a otros programas realizados en el mismo.

El núcleo que inspira este trabajo se encuentra en la idea original y descripción de la serie "Forasteros en la ciudad", la cual se describe en un apartado realizado bajo el formato con el que se presentaría a cualquier productora de televisión, pues la aspiración de este trabajo no es permanecer como mero ensayo académico, sino convertirse en un ejercicio práctico que fomente ese desarrollo del que se habló en el principio de estas líneas.

"Forasteros en la ciudad", es una serie que explota el elemento que por definición caracteriza a estos programas: Los personajes. Ciertamente con una raíz muy sociológica, dentro del proyecto de "Forasteros en la ciudad" se propone desarrollar historias donde se encuentran personas de diferentes sectores de la sociedad, pero sobre todo, se enfrentan y encuentran con una persona ajena, extraña, extranjera, es decir, "forastera".

El escenario de la urbe, como punto de partida de la reflexión universal, acaba aterrizando en la ciudad más grande del mundo. La experiencia, nunca vista en la historia de la

humanidad, de tener a 20 millones de personas viviendo en el mismo espacio invita a la observación, cuestionamiento y exploración. Y si bien, la ciudad no es el tema principal de esta serie, si es la arena dramática y el contexto en el cual se desarrollan las historias. No podía existir mejor espacio para el encuentro de diversas razas, credos y creencias que este gran crisol que es la Ciudad de México.

Es por ello que independientemente de las aspiraciones comerciales, y de realización que se contemplan en este trabajo, también hay un ejercicio creativo y de reflexión que se encuentra resumido en el guión que se desarrolla como propuesta para los dos primeros programas de la serie.

Así, el guión no es sólo un requisito más dentro del proyecto: Es definición por sí mismo de las aspiraciones que tiene esta propuesta, es el resumen práctico del conocimiento obtenido por la investigación anterior al proyecto y es el color que pretende inyectar vida a la fría palabra "MODELO" que titula este trabajo.

Una vez establecidas y desarrolladas estas ideas se encuentra el modelo de producción para esta serie, en donde se enumera no sólo los elementos de trabajo de tipo técnico y humano, sino la ruta crítica y ciclo de producción que se requiere en producciones de este tipo. La experiencia de realizadores de series en otros países, e inclusive de algunos productores y directores de cine nacionales que alguna vez se adentraron en este género, es el marco de referencia que se tomó para la realización de este modelo de producción, el cual tiene como premisa permanente obtener los medios que le permitan lograr un alto nivel de calidad dentro de la realización, bajo el entendido que sólo logrando un programa de excelente factura y realización se puede aspirar a los propósitos comerciales que buscaría cualquier casa productora y los fines de éticos de los que en un principio se hablaba. En este apartado, a su vez, se definen cada uno de los elementos de este modelo, definiciones que pueden servir para la discusión y estudios posteriores en el análisis de este género de programas de televisión.

Dentro de las necesidades de producción que se marcan a lo largo del modelo, podrán apreciarse los olvidos y descuidos en los que han caído las realizaciones que en su mayor parte se hacen en la televisión comercial, en donde la velocidad y los resultados al plazo inmediato son las normas que regulan el medio.

De esta manera, el trabajo en sí constituye un crítica expuesta a la manera de hacer televisión en México; además de constituirse como una propuesta para hacer televisión, que ante sus limitaciones y su naturaleza por ser un esfuerzo individual, no puede considerarse como un respuesta completa. Este trabajo espera enriquecerse de opiniones, intervenciones y críticas, que en el marco de una pluralidad de ideas nos permitirán descubrir la incógnita... Así, "Modelo de producción para una serie de televisión: Forasteros en la ciudad", no es una respuesta, pero sí el primer paso para invitar a la búsqueda de esa respuesta que varios sectores que participan en el desarrollo de la TV. en México ya han comenzado.

I.- LA SERIE DE TELEVISIÓN

1.1 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

La serie de TV tiene su origen en los seriales cinematográficos. De hecho, como narra uno de los primeros productores de series de TV, Frederic W. Ziv, era cine llevado a la televisión, se filmaba en 16 y 35 milímetros. Llega a constituirse como un género independiente cuando se producen programas específicamente para la programación de la televisión comercial. En un principio estaban basados en las aventuras de un solo personaje como "Cisco Kid" del mismo Frederic W. Ziv.

Las series se constituyen como un género propio y único de la televisión, al adaptarse a las características de este medio. "La televisión... se va tan rápido como viene, lo cual explica una de las principales características de la elaboración de los programas: la tendencia a producir series y a serializar las producciones. Un episodio de Perry Mason o Kojak acaso será emocionante, pero sabemos que volverá la semana próxima, con lo cual dará una ilusión de permanencia. El formato de la serie también toma en cuenta la psicología del espectador, quien, sentado en su hogar no se concentra tanto como"(1) en otros medios.

Como género independiente, las series tienen sus propias características. A continuación se enumera cada una de ellas, de tal forma al final se podrá elaborar una definición apegada a éstas.

En primer lugar, cada episodio es independiente del otro y forma una historia completa, a menos de que esta se divida en dos partes. A diferencia de las telenovelas, las series no tienen una continua trama argumental que hile la secuela de un capítulo con otro.

Así, el conjunto aglutinador de las series, según indicaron Michael Hild y Malte Grunet, en su seminario "Serial TV Production", son los personajes y sus anécdotas. El personaje

¹ Esslin, Martin; "El impacto de la TV"; Revista Nueva Política #3; Volumen 1 No 3, México julio-septiembre 19 76; p30.

constituye el elemento central de la serie y no importan los tópicos o situaciones diversas con las que se encuentre el protagonista. El interés de la serie es ver como se desenvuelve el personaje en diversas circunstancias.

Esto es muy claro con sólo revisar los títulos de la mayoría de las series, que nos remiten a un sólo personaje: "Columbo", "Kojak", "Highlander, El Inmortal", "Maverick", "Doggie Houser", "Tony Tijuana", entre otras. Puede darse el caso de que no sólo exista un personaje central, sino que la serie relate las experiencias y aventuras de un conjunto de personas, como era la tripulación del Enterprise en "Viaje a las Estrellas", los militares de "Comando" o los médicos de "M.A.S.H." Los personajes se multiplicaron aun más, así como la complejidad de las historias, cuando aparecieron "Dallas", "Dinastía" o "Flamingo Road".

"La serie puede familiarizar al auditorio con los personajes principales en episodios semanales. Los personajes se hacen amigos o enemigos; a veces los espectadores los conocen mas que sus propios vecinos, con el tiempo se van haciendo mas que meros conocidos. Nos enteramos de sus peculiaridades y sus costumbres. Esperamos con ansias nuestro próximo encuentro con ellos a la hora señalada"². En su gran mayoría los personajes principales de una serie no son mas de 5, lo que permite la entrada de nuevos actores que solo participarán un capítulo en la serie, que en ocasiones no tienen otro propósito que el lucimiento del "Artista invitado", como sucedía en las serie de los 60's de "Batman".

Por otra parte existen otros programas que el productor Roy Huggins los catalogaba como "Antologías". Estos eran ubicados como series, con la diferencia de que el único elemento que unía las historias era el tema y no un personaje. La mayoría de las antologías son de suspenso como la célebre "Dimensión desconocida", "El caminante" u "Hora Marcada". Existieron series que eran una combinación de antologías y series basadas en personajes fijos, resultando programas como "La Isla de la fantasía" o "El crucero del amor".

De cualquier manera, el desarrollo del personaje o los personajes principales es diferente del que llega a existir en las telenovelas, donde la importancia primordial la tiene la trama, los personajes son unidimensionales, aunque tienen una evolución que los lleva a la consecución de un fin ejemplar, como corresponde al melodrama. Entretanto, en la serie de

² Vele Eugene, Técnicas del guión para cine y televisión; Edit. Gedisa; México, 1990; p 143.

televisión el personaje tiende a modificar la situación y no a su personaje. Las situaciones sólo refuerzan sus rasgos de carácter, así en cada capítulo se nos demostrará como esa manera de ser constante, puede hacer frente a cualquier situación.

El género de las series se adaptó rápidamente al esquema de televisión comercial. Según Francisco Martínez Medellín, las series tienen una dimensión propia, a pesar de estar basadas en libros o tiras cómicas. Su principal mérito para funcionar comercialmente es el suspenso que desarrollan: "Cada episodio de aproximadamente media hora es, por lo general, un ensamble de miniactos articulados por los anuncios publicitarios que constituyen una línea dramática en donde el suspenso es calculado para obligar al telespectador a concentrar su atención y recibir en cada instante de clímax el anuncio publicitario"³. Este tipo de manejo argumental también es utilizado en las comedias de situación y las telenovelas, por lo que esta característica no lo hace distinto de los programas ya mencionados.

Existe sin embargo, una característica técnica dentro de la realización de las telenovelas que difiere en absoluto del sistema de trabajo de una serie: El uso del apuntador electrónico. En las realizaciones mexicanas, debido al intenso ritmo de trabajo y la cantidad de minutos-aire que se graban en un solo día, se recurre al apuntador electrónico como único medio ya que los actores que no pueden memorizar los libretos en un corto espacio de tiempo. Este aparato ha sido ampliamente criticado por los actores, sobre todo bajo el argumento de que resta naturalidad al desempeño histriónico. Como su uso obedece al sistema de producción de las telenovelas, cabe señalar que en las series no se recurre al apuntador, puesto que el ritmo de trabajo y el sistema de realización son totalmente diferentes. De esta manera también se tienen diferencias substanciales en el desempeño de los actores.

Otra característica muy particular de las series de televisión es recurrir a las especificaciones de un guión técnico durante la realización, y no a la dirección de cámaras, como ocurre en el caso de las telenovelas y los programas de comedia. Desde su inicio las series cinematográficas se realizaban con cine, pues no existía el videotape. Por ello se utilizó el mismo proceso de producción que en el cine. Debido a esto, la realización siempre se hizo

³ Martínez Medellín Francisco, Televisa siga la huella; Edit. Claves Latinoamericanas IPN; México 1992; p 245.

con una sola cámara conforme a un guión literario y un guión técnico. El recurso de la dirección de cámaras, solo se utiliza en el set y de acuerdo a las especificaciones del director y no al arbitrio de un director de cámaras. Por su parte las telenovelas han adoptado un esquema de trabajo que se inclina a favor de la rapidez, que de la calidad. "Las tomas, movimientos de cámara, encuadres, escenas son estándares. No hay búsquedas expresivas, sólo pulcros retratos desde el mismo ángulo cien veces. Acercamientos, planos medios, campo y contracampo. Los personajes apenas si se mueven; sedentarios por necesidad, los vemos en sillas, sofás, camas, butacas de casas, restaurantes, oficinas. La actuación se desarrolla en claustros. La salida a la calle o al campo es una aventura pocas veces permitida"⁴.

A pesar de esto, aunque las series comenzaron como pequeñas realizaciones de cine, sus esquemas de organización se apegan a los de las televisoras. En primer lugar el líder del proyecto y en muchas ocasiones el creativo, es el productor, quien es el responsable del programa en su totalidad. Existe un productor ejecutivo, quien trabaja en coordinación con el productor y se encarga de que la serie cumpla con las expectativas de la cadena de televisión o la productora que impulsa el proyecto. El director, guionistas y demás personal, realizan su labor en fases perfectamente delimitadas de la producción. Las funciones, responsabilidades y espacios donde se desenvuelve la totalidad del equipo de producción será explicado en el capítulo III.

Otra particularidad de las series es que gran parte de la grabación se realiza en locación. Tanto Bob Stabler, productor de la serie "La ley del revolver", como Frederick W. Ziv, coinciden en realizar del 50 al 60 por ciento de la grabación o rodaje, en locación. En sentido contrario, las comedias de situación desarrollan toda su trama en una escenografía establecida (el departamento de "Papa Soltero", el consultorio de "Cándido Pérez"), así "la producción adolece de los mismos defectos que el guión. El escenario es un interior que no cambia de programa a programa. Salvo excepciones, la regla son las cuatro paredes que sirven de fondo a la actuación"⁵. Lo mismo ocurre en las telenovelas, donde la mayor parte de la acción se desarrolla en sets contruidos; aunque cabe señalar que en los últimos años hay un

⁴ Trejo Delarbre; Televisa el quinto poder; Edit. Claves Latinoamericanas; México, 1985; p 45.

⁵ Trejo Delarbre, *Ibidem*; p 44

notable esfuerzo para grabar estos programas en locación, como sucedió en "Corazón Salvaje", "La Dueña", "Nada personal" y "Mirada de mujer", por citar algunos.

Así, la realización de una serie se acerca en mucho a los cuidados que debe de tenerse con una producción cinematográfica y sin embargo debe realizarse en cortos lapsos. Los mencionados Frederic W. Ziv y Bob Stabler, indican que un capítulo de 25 minutos se podía hacer en 3 días de rodaje o 4 días de 9 horas de trabajo. Por su parte Roy Huggins, quien produjo "Maverick" y creó "El Fugitivo", indica que en los 80's un programa de una hora se grababa en 6 días y la post-producción se realizaba en otros 6 días. Para mantener las premisas de calidad y rapidez es necesario recurrir a un gran equipo de producción, por lo que el número de gente empleada para la realización de una serie es mucho mayor que el necesario para un programa de comedia (comedia de situación o sketche) o una telenovela, sobre todo si la serie se piensa hacer en película cinematográfica. La realización en video reduce significativamente los costos.

Una vez enumeradas estas características, se puede concluir que las series son un género independiente dentro de los programas de televisión, con un sistema y necesidades de producción muy diferentes a los otros programas de ficción que existen en la TV: las comedias de situación y las telenovelas.

De tal forma es posible definir a la serie de TV como un programa de televisión de transmisión periódica, basado en las vivencias, aventuras y experiencias de uno o varios personajes, que son narradas en capítulos independientes. Si bien sus historias están diseñadas de acuerdo a las necesidades de la televisión, el lenguaje que se utiliza en éstas es cinematográfico. En ocasiones se realizan en cine y la mayor parte de la producción se realiza en locaciones.

1.2 DESARROLLO EN MÉXICO

Los dos antecedentes más cercanos a lo que es una serie de televisión en México son los teleteatros, las telenovelas y los programas cómicos o comedia de situación.

A poco más de un mes del 31 de agosto de 1950, cuando se inauguró oficialmente el primer canal de México, XHTV Canal 4, se transmite la primera obra de teatro en televisión: "La carta" de Rafael Bernal, con Luis Aragón y Aurora Posadas Izquierdo.

En esos primeros años (1953) comenzaron a surgir los teleteatros, que presentaban una obra en vivo cada semana. El más célebre fue "El Teatro de Manolo Fábregas", que por varios años fue el programa estelar del canal 4. También existió "El teatro Bon Soir", "El teatro de Garaza" y "El gran Teatro". En 1955 surge "Teatro Fantástico", dirigido por Ernesto Alonso "Cachirulo", programa que dura 17 años al aire.

La primera telenovela fue "Los tres rostros de Eva" del Canal 2 en 1951, con Alfonso Lapena y Yolanda Mérida, dirigida por Roberto Kenny Espinosa. Desde entonces se realizaron sin número de estas producciones hasta nuestros días.

Con la fusión de los canales 2, 4 y 5 en Telesistema Mexicano en marzo de 1955, se obtienen más facilidades para la producción y se realizan 5 novelas a la semana transmitidas en vivo. Estos programas tenían la aceptación del público garantizada ya que "el melodrama en pequeñas dosis" siempre ha estado presente en las canciones, literatura y el cine mexicano⁶.

Gran parte de estas producciones realizadas en el canal 2, estuvieron a cargo de Luis de Llano Palmer. Poco después se incorporó Ernesto Alonso.

Cabe destacar que con la llegada del video tape se intensificó el ritmo de trabajo para realizar las telenovelas, hecho que propició la invención de un aparato que permitió a los actores actuar sin conocer el libreto: El apuntador electrónico, creación de Alberto Noila Reyes⁷.

En los inicios de la televisión también se producen otro tipo de programas entre ellos uno que narra historias de suspenso llamado "Estudio K", producido por Roberto Kenny Espinoza transmitido por canal 2. Este programa sería un primer esfuerzo muy cercano a lo que serían las llamadas series de antología, aunque no se le puede llamar "serie" ya que en ese entonces toda la producción de televisión mexicana se realizaba en estudio, en base a escenografía y en vivo, pues no existía el video tape, a diferencia de las primeras series de

⁶ Martínez Medellín Francisco; *op. cit.*; p 259.

⁷ Carrandi Ortiz Gabino, *Testimonio de la TV Mexicana*; Edit. Diana; México, 1986; p 173.

televisión, que se realizaban en cine, locaciones y eran filmadas en su gran mayoría en los Estados Unidos.

Posteriormente, se comienzan a producir los primeros programas de línea cómica, con una serie de personajes fijos. Entre los primeros están "La nieta del Raffles" del canal 2 y "Los quehaceres de Emita" en el canal 4. Con esta misma línea saldrían otros programas como "Los Beberly de Peralvillo" o "La Criada bien criada", que se constituyen como los primeros ejemplos sólidos en el género de la comedia de situación en México.

Por varios años, las producciones de Televisa se mantienen en sus foros; a excepción del proyecto "Toda una Vida", estelarizado por Ofelia Medina y producido por Díaz Zayas. Los años 70's y la mitad de la década de los 80's son un abismo oscuro sin propuestas e intentos de realizar programas de ficción diferentes, salvo un proyecto que marchitó al poco tiempo de su inicio, producido por la naciente empresa "Telerey", ahora parte de MVS Multivisión, titulado "El Demonio Verde", serie cómica estelarizada por Héctor Lechuga.

Los programas continuarían sin muchas variantes en la producción hasta que comenzaron a surgir diferentes realizaciones que por sus características particulares marcan un claro antecedente de lo que podría ser una serie de televisión en México.

Este es el caso de varias producciones realizadas por la Dirección General de Televisión Universitaria (TV UNAM). Gran parte de los elementos de producción que se utilizaron en estas producciones se acercan a los necesarios para producir una serie de televisión en video. Los resultados que tienen a nivel producción y realización sirven como acervo de experiencia en el proyecto de serie que presenta este trabajo.

En primer lugar se encuentran tres historias cortas de las que se ofrece una breve ficha técnica y descripción.

ROSAS DE LUNA: Realización Arturo Carrasco, Guión de José Novellán; con Ana Ofelia Murguía, Eduardo López Rojas y Esteban Soberanes; TV UNAM 1993. Historia de suspenso dividida en dos partes de media hora cada una. La trama es sobre una pareja de ancianos que ponen una anuncio en el periódico tratando de encontrar a su hijo perdido. Un muchacho que coincide con las características, responde el anuncio tratando de sacar ventaja de la situación, pero cuando los viejos lo tratan como un hijo y recibe el calor del hogar que

nunca tuvo, decide confesarles la verdad. Los ancianos mientras lo consuelan lo conducen a su último sueño. Termina enterrado bajo el jardín de rosas que la pareja cultiva a la luz de la luna.

El realizador utiliza dollies, grúa y travels, en ciertas escenas, lo que le da una buena presentación a la historia. El sonido en ocasiones tiene ciertas deficiencias, aunque en su mayor parte se deben a la dicción de Esteban Soberanes. Toda la realización responde a las exigencias de un guión cinematográfico y tiene sus mayores méritos en la iluminación y el aprovechamiento de las locaciones. Si bien tiene el acierto de contar con música original, esta no ayuda en la narración de la historia. Debido al trato pausado que el realizador le quiso imprimir al video, la trama en momentos se vuelve lenta, el suspenso sólo llega en las últimas escenas, donde los viejos intercambian miradas y deciden envenenar al joven.

LAS MIRADAS NO MIENTEN: Realización Armando Casas; Con Esteban Soberanes y Mimmo Massino. Corto de suspenso de media hora de duración. Durante un viaje a Nueva York, un joven graba por accidente a unos mafiosos. Estos le siguen la pista hasta la ciudad de México donde intentan apoderarse del video. Cuando todo parece perdido, la novia del protagonista resulta ser un agente secreto extranjero, que también busca recuperar el casete, por lo que las cosas se resuelven favorablemente.

La historia en general mantiene un buen nivel de suspenso. Toda la acción transcurre en una noche y cabe resaltar la buena iluminación, sobre todo en las tomas de exteriores. Una vez más la dicción de Esteban Soberanes no permite entender todos los diálogos. En general la producción esta muy bien lograda en todos sus aspectos, salvo en la musicalización, pues tiene que recurrir a stock grabado y no se mezcla con el sonido ambiente. A pesar de ello la presentación y la salida del programa, musicalizadas de esta manera, están bien logradas. La producción tiene el mérito de mandar una unidad a grabar en Manhattan , Nueva York todas las tomas que se requerían para la historia. El hecho de contratar a un actor extranjero para que haga el rol del mafioso, es también un acierto que le brinda más color a la producción. Todas las caracterizaciones están bien logradas, debido a la inclusión de un especialista de esta rama en el equipo de trabajo.

Para esta producción se requirió del siguiente Staff: un director de arte y su asistente, script, encargados de sonido, vestuario, maquillaje y caracterización; efectos especiales (ya que alguien muere a causa de unos balazos); foto fija, iluminación, planta, alimentación; un staff

integrado por dos personas, dos unidades portátiles que se encargaron de la grabación en Manhattan, Nueva York, respectivamente; encargado del transfer de audio, musicalización y post-producción.

NAVIDAD ROJA; Realización José Luis Aguilera, guión de Aguilera y Olga Durón, con Rafael Velazco y Paco González en "Atrás de la raya" y Eduardo López Rojas y Armando Casas en "¿Quién mató a Santa Claus?"

Un par de historias, de 15 minutos, ubicadas en la navidad. En "Atrás de la raya" un Santa Claus de la alameda es amenazado por un loco, quien promete darle muerte si no le trae un trencito eléctrico. El Santa Claus pide ayuda al detective Guillermo López quien rechaza el caso. Al otro día el Santa Claus está muerto en las vías del tren. A pesar de que el detective identifica al asesino, que esta en el lugar de los hechos, decide no decir nada y mantenerse atrás de la raya, en un asunto que nunca quiso intervenir. Lo rescatable de esta producción es el aprovechamiento de las locaciones y la buena calidad de las imágenes; pues, por otra parte, la historia es parca y se acerca más a un ejercicio de producción que a una verdadera propuesta.

La otra historia, "¿Quién mató a Santa Claus?", tiene los mismos méritos de producción, apoyada en una muy buena actuación de López Rojas y una trama argumental mucho más sólida en el sentido del suspenso. Metódicamente alguien esta matando a todos los personajes disfrazados de Santa Claus en el centro. El investigador Eleazar Gutiérrez es comisionado para investigar el caso. Tras vestirse de Santa Claus, da con la pista que lo conduce al asesino: un enano vestido de gnomo, que sólo solicitaba una audiencia para convertirse en ayudante de Santa Claus.

De las realizaciones revisadas es esta última, la que mantiene un mejor tono de suspenso. Tiene algunas deficiencias en el sonido ambiente, pero en general logra marcar una buena pauta de una producción de ficción en video. En la producción se le dio el crédito de "fotografía" al encargado la grabación de la imagen, junto con su asistente; había también un asistente de realización, un encargado de arte y diseño; responsables de sonido directo, diseño de iluminación, forrillo, iluminador, asistente iluminación, plantero, foto fija, post-producción técnica, un staff técnico de 2 personas y el encargado de transporte.

Se revisó también la miniserie titulada "La casa dividida", cuyo guión y realización corrió a cargo de Rosa Martha Fernández. Al igual que las anteriores producciones, fue

totalmente grabada en locación. Es el trabajo que requirió mayores recursos, por el personal de producción que participó, además de que fue grabada íntegramente en el pueblo de Gómez Farias, Michoacán.

En lo que se refiere a los elementos técnicos de la producción, esta tiene el mejor sonido de todas las realizaciones revisadas. Al igual que las otras producciones logra una muy buena iluminación. Sus únicas deficiencias son en la edición, donde hay un mal uso de los encuadres durante el desarrollo de los diálogos.

Esta miniserie es un antecedente que nos permite pensar en la posibilidad de realizar series en video en la televisión mexicana. En este caso, la historia dividida en 4 capítulos de media hora, trata sobre el conflicto que pasan los hombres de dicho pueblo, ante la imposibilidad de trabajar su tierra y verse forzados a irse de mojados a Estados Unidos. La historia se basó en investigaciones de la UNAM y el Colegio de la Frontera. Ya que uno de los objetivos principales de esta serie era retratar la situación que se vive en un pueblo emigrantes, en ocasiones el manejo se vuelve casi documental, cediendo la acción a las costumbres que traen los nuevos "cholos" a su pueblo natal, sin que esto tenga que ver con la historia que se desarrolla; es decir, en ciertas circunstancias no se logró integrar este contexto a la estructura de la trama.

El resultado final es un buen ejercicio, que logra sus objetivos académicos en la medida de sus posibilidades, con varios méritos a nivel producción, aunque con las deficiencias arriba señaladas.

Sin duda es el mayor esfuerzo a nivel producción realizado en un programa de ficción por TV UNAM, y el ejemplo que más se acercó a constituirse como una serie de televisión, por ello, como antecedente y punto de referencia para el modelo de producción que se diseñará en los siguientes capítulos es importante desglosar el equipo humano que realizó esta miniserie:

LA CASA DIVIDIDA; Realización y guión de Rosa Martha Fernández; con Alvaro Velarde, Carmen Bedolla, Ulises Juárez, Magdalena Tenorio, Edmundo Mosqueira y Amado Zumaya. TV UNAM- Colegio de la Frontera, 1988.

CREDITO

Dirección escénica

PERSONAS UTILIZADAS

1 persona

MODELO DE PRODUCCIÓN PARA UNA SERIE DE TELEVISIÓN

Producción	1 persona
Coordinación de Producción	1 personas
Investigación	3 personas
Asesoría de Contenido	3 personas
Asistentes de Realización	3 personas
Asistentes de Producción	2 personas
Cámaras	8 personas
Asistentes de cámara	5 personas
Sonido	3 personas
Ingeniero en locación	2 personas
Staff	4 personas
Edición y Post-producción	8 personas
Musicalización	1 persona
TOTAL =	43 personas

De acuerdo con las características de la serie de televisión que anteriormente se enumeraron, las realizaciones de TV UNAM que se revisaron coinciden en los siguientes puntos con una producción tipo serie: Se manejan por un guión cinematográfico y no recurren a la dirección de cámaras; la totalidad de su grabación se realizó en locaciones; en el caso de "La casa dividida", el guión es producto de un equipo de trabajo, como ocurre en las series, pero en este caso el objetivo es muy diferente ya que se pretende retratar una problemática social a través de una historia. También en "La casa dividida" se le da mucha importancia los personajes, al igual que en las series, aunque en ocasiones el objetivo de exponer el contexto social de la historia, resta efectividad y continuidad al trabajo de los actores.

La mayor similitud de estos programas con respecto a una serie de televisión, es sobre todo en los recursos de producción que utilizaron para su realización, pero su naturaleza como cortos de suspenso o miniserie, los hace que se alejen por sí mismos de las otras características de las series.

Una de las principales aportaciones que la revisión de este material brinda al proyecto desarrollado en este trabajo, es la posibilidad de apreciar los resultados que se pueden obtener

en realizaciones en video, que no son telenovelas, ni programas cómicos. Así también fue posible observar los errores frecuentes en la edición, recursos necesarios de producción y elementos no utilizados, como son la música incidental, música original (excepto en el caso de Rosas de Luna) y una post-producción de sonido más desarrollada que permita insertar efectos de sonido sobre las pistas de sonido ambiente, diálogos y música.

Por otra parte entre 1989 y 1990, Televisa desarrolla una serie de proyectos cuya propuesta era innovadora respecto al universo de programas que existían en la televisión mexicana.

Uno de estos proyectos, se cuenta entre los más importantes antecedentes de una serie de televisión realizada en nuestro país: "Tony Tijuana".

Producida por Carmen Armendáriz, basado en el personaje creado por Pedro Armendáriz, esta serie narra las aventuras y desventuras de este investigador privado, quien se ganaba la vida en esta gran ciudad.

"Tony Tijuana" puede considerarse como una serie, pues de principio, la temática de su historia gira entorno a las vivencias del personaje que titula el programa, tal como se apunta en las características de este género de televisión, explicadas en los primeros apartados de este trabajo. El origen de "Tony Tijuana", como indica su productora Carmen Armendáriz, fue muy simple: "¿Por qué hacer una serie en México? Por la sencilla razón de que no había este tipo de programas y nadie había intentado hacerlos".

El director de la serie, José Luis García Agraz, comentó acerca de los elementos de la producción necesarios para la realización de esta serie, los cuales corresponden a los propios de este género de programas:

En su gran mayoría se grababa con una sola cámara, siguiendo el sistema de realización del cine en las tres fases de producción. Casi la totalidad de las escenas fueron grabadas en locaciones, además de que contó con ciertos recursos de producción, semejantes a las de las series inglesas y norteamericanas, como son un departamento de arte y ambientación, así como una unidad técnica dedicada a la grabación del sonido directo.

Así también se contó con un equipo de guionistas formado por Vicente Leñero, Gerardo de la Torre y Malú Huacuja. Antes de comenzar a grabar se contaba con cerca de 30 guiones escritos, los cuales fueron revisados y corregidos por el equipo formado por Carmen

Armendáriz, Pedro Armendáriz y José Luis García Agraz, quienes tomaban las decisiones finales antes de empezar los ensayos y la grabación, según nos lo comenta el propio García Agraz.

El mismo indica que se grababan 4 capítulos al mes y posteriormente, conforme se iban finalizando los episodios, estos entraban a la edición a cargo de Sigfrido Barjau y la post-producción final, etapa en la que duraban aproximadamente una semana.

Para José Luis García Agraz, aunque el balance en general sobre los resultados de esta serie son positivos, hay ciertas enseñanzas en lo que se refiere a proyectos de esta naturaleza.

En primer lugar, a pesar de la calidad y experiencia de los escritores, considera que serían necesarios por lo menos otros tres, para obtener guiones que no decaigan en su calidad y siempre ofrezcan una estructura fuerte en la que se desarrolle el trabajo del director. El esfuerzo creativo que implica formar historias nuevas para cada semana, es un esfuerzo que requiere, según señala, por lo menos unas 6 personas.

En segundo lugar, García Agraz considera que era necesario un mayor trabajo de post-producción, aunque en el momento que fue realizada la serie no se contaban con los medios para cubrir las necesidades de esta etapa. Sin embargo, actualmente, un proyecto semejante debe contemplar los recursos y tiempos necesarios para obtener los altos niveles de calidad que los medios de producción ofrecen actualmente.

Por último señala que los lapsos de trabajo en ocasiones parecían muy cortos, por lo que la incursión de otro director, podría otorgarle mayor cuidado a la realización del programa, pero tiene que considerarse la manera que esto repercutiría en el presupuesto general y sobre todo en los honorarios del director.

A continuación, se enumera el equipo de producción con el que contó "Tony Tijuana" según recuerda su productora, Carmen Armendáriz:

1 PRODUCTOR

1 GERENTE DE PRODUCCION

1 COORDINADOR DE PRODUCCION

2 ASISTENTES DE PRODUCCION

1 DIRECTOR

1 ASISTENTE DE DIRECCION

1 FOTOGRAFO
 1 ASISTENTE DE FOTOGRAFIA.
 1 DIRECTOR DE VESTUARIO
 1 ASISTENTE DE VESTUARIO
 1 GERENTE DE LOCACIONES
 1 ASISTENTE DE LOCACIONES
 1 DIRECTOR DE ARTE
 1 ASISTENTE DE ARTE
 TOTAL = 15 PERSONAS

Sin embargo, "Tony Tijuana", no fue la única producción de Carmen Armendáriz que sentó precedente respecto a las series de televisión en México. Una Antología (según la definición descrita en los primeros apartados de este trabajo) sobre historias de suspenso y horror, alcanza un alto nivel de audiencia a principios de la década de los 90's: "Hora Marcada".

El sistema de producción era el siguiente: el director cambiaba con cada programa, a este se le entregaba el guión, lo desarrollaba según su criterio, llevaba a cabo la realización y finalmente tenía dos días para realizar la edición. Carmen Armendáriz dice que a diferencia de "Tony Tijuana", donde siempre trabajaba el mismo equipo, en "Hora marcada" en cada capítulo cambiaba no sólo el director sino que también el fotógrafo. Los tiempos de producción, como se puede apreciar, eran muy breves, pero funcionaron dentro de sus limitaciones, según reconoce José Luis García Agraz.

La última experiencia, también fallida, fue "La casa del Naranja", programa que fue llamado "serie" por la propia televisora TV Azteca y que se transmitió a mediados de 1998. Este programa fue basado en la idea original de un guión colombiano y contó con la adaptación de Enrique Rentería, Cecilia Perez- Grovas (autora del guión que recibió el Ariel por "Cilantro y Perejil") y la edición literaria de Gabriela Pérez Lau.

Totalmente producido por TV Azteca, este programa no tuvo éxito debido en primer lugar a un factor que define por principio a las series de televisión: Falta de constancia en su horario.

Tras la primera semana de transmisión, debido que no cumplía las expectativas de rating esperados, (según nos informa Enrique Rentería) la serie fue cambiada de horario, esta práctica se repitió constantemente hasta que fue imposible ubicar el programa en una hora determinada (esta falta de respeto al público para reprogramar horarios sometidos a las ordenes de una falsa lógica de equilibrio en el rating, es uno de los vicios que mas daño han hecho a las producciones transmitidas por TV Azteca).

Cabe señalar que todo los programas de TV necesitan crear un hábito en el espectador, para lograr captar su audiencia, por lo que la periodicidad y repetición en el horario son un principio básico sin el cual las producciones están condenadas al fracaso.

Los directores de programación de TV Azteca han pasado por alto esta regla fundamental de la televisión, por lo que la experiencia de lo que pasó con “La casa del naranjo” es uno de los más importantes antecedentes para saber que errores no se deben repetir al momento de realizar una serie de televisión.

Independientemente de los perjudiciales cambios de horario, el método de producción y la mecánica de realización de “La casa del Naranjo” era casi idéntica a la de una telenovela (dirección de cámaras y dirección de escena por separado, sets contruidos, entre otros) y su principal diferencia radicaba en el guión, el cual no era un melodrama, sino una trama de suspenso, mas cercana a la tragicomedia. Los capítulos no eran independientes unos de otros y el hilo conductor del programa era la trama y no los personajes, como ocurre en las series de televisión. Así que aunque “La casa del naranjo” recibió el calificativo de serie, no puede tomársele como un programa que se haya apegado estrictamente al género.

II.- UN PROYECTO PARA LA TELEVISIÓN

MEXICANA "FORASTEROS EN LA CIUDAD"

2.1 IDEA ORIGINAL

El concepto de idea original que maneja Frederick W. Ziv, creador de las primeras series de televisión es el siguiente:

"Se tiene que empezar con el concepto - debe resultar con un concepto bien pensado y dársele trato, entonces sus bases serán sólidas. Después de todo, si se trata de un programa piloto como prototipo digno de seguir y además tiene éxito, también la serie lo tendrá."⁸

Este primer apartado tiene como objetivo desarrollar esa primera idea de la que habla Ziv, además de darle trato, con lo que comienza el esquema del proyecto de la serie de televisión "Forasteros en la ciudad". Esta es la sinopsis situacional:

"Cinco personajes tienen como punto común de trabajo y encuentro un hotel; viven la experiencia de encontrarse con un extranjero diferente cada día."

Ahora bien, a continuación se describe lo que en el argot de guión se le llama el plot de la serie, es decir, el detonante dramático con el que dará inicio cada capítulo:

La acción de cada capítulo inicia cuando un extranjero llega a la ciudad de México. Este forastero puede ser un ilegal guatemalteco, una española ambiciosa, una modelo venezolana venida a menos, un remador cubano o un entrenador argentino. Así, a lo largo de la serie, aparece un extranjero diferente en cada episodio. Cada uno de ellos arribará a la ciudad más grande del mundo para enfrentar situaciones determinantes en su vida. Durante el desarrollo de su historia entrarán en contacto con alguno o algunos de los protagonistas de la serie.

⁸ Broujton Irv; Productores en acción; Edit. Prisma, México; p 27

La arena dramática donde se desarrolla la serie es la ciudad entera, el hotel y las casas de cada uno de los protagonistas, cada uno de ellos guarda diferentes niveles de interrelación entre sí y el forastero que arriba en cada capítulo.

Los protagonistas son 5 personas que tienen como punto común de encuentro un hotel. En dicho lugar un taxista hace su base, hay una agencia de renta de autos que despacha un rígido joven, enfrente existe una agencia de viajes donde labora una dinámica adolescente y el cuadro lo completan el gerente del hotel, además de una nostálgica periodista que busca los recuerdos en dicho lugar.

La intervención de los personajes varía en cada episodio, ocupando la atención del extranjero dependiendo del caso. Ante el encuentro se hacen fraternidades, choques, rechazos, todo ello resultado de la conjunción de dos maneras de pensar, de diversas ideologías y orígenes distintos.

Los extranjeros son los forasteros que viven situaciones coyunturales para su vida, en un ambiente que les es extraño e imprevisible. Se enfrentarán o serán guiados por esos cinco personajes expuestos a su lucha diaria en la ciudad.

"Forasteros en la ciudad" pretende ser una exposición de como son otros, para a su vez encontrar como somos nosotros. Que mediante las diferencias se marquen las similitudes y que en el crisol de la ciudad más grande del mundo se forje una fraternidad de diferentes raíces.

2.2 PERSONAJES

Los personajes principales son cinco, a quienes se agregarán uno o dos protagonistas más que serán los Forasteros, quienes cambiarán capítulo a capítulo. A continuación la descripción de los cinco principales:

- Emiliano Santos: Taxista, hace base afuera del hotel de Don Simón, el taxi es suyo, pero pasa apuros para pagarlo, ya que es de condición humilde. Hombre pícaro, de 40 años, casado, más no se niega a otras mujeres, sobrevive gracias a su ingenio; leal hasta donde su conveniencia lo permite; buen católico dos veces al año. Es muy trabajador, en tanto la providencia y el agasajo no dicten lo contrario. Tiene 3 hijos, Ramón de 15, Alicia de 11 y Yesenia de 7. A su mujer le encantan las novelas. El está preocupado por Ramón que se anda

juntando con la mala hierba del barrio de Iztapalapa donde vive. Le va al Atlante. No tiene muchos conocidos pero considera como su único amigo a Pancho, quien trabaja como transportista en la Unión de Freseros de Irapuato. A veces se va con él a la frontera para comprar cosas que su señora vende en un puesto en la época de Navidad. Emiliano siempre tiene una opinión crítica de la situación nacional, parece estar enterado de todo, aunque a veces sólo es en apariencia. Detesta aceptar que no sabe ciertas cosas, sobre todo de mecánica, política y fútbol. Se siente seguro de sí mismo y piensa que todavía puede conquistar a muchas jovencitas. Tiene una relación de confianza con Don Simón (dueño del hotel), con quien platica periódicamente, poco a poco conoce a Elvira, ambos se entienden por la malicia y astucia común que los convertirá en cómplices de diferentes maquinaciones. Entretanto, su relación con Felipe y Ana Patricia, corresponde a la del hombre que pretende saberlo todo, exigiendo respeto por parte de los jóvenes.

- Don Simón Villavicencio: Gerente de un hotel, aficionado al dibujo, encanecido a sus 60 años. Vigoroso trabajador, honesto hasta la médula, sano aficionado a la sopa de lentejas y la buena alimentación. Esta a favor del ejercicio y en contra de las grasas; tiene la experiencia del abuelo que nunca fue, un soñador que no ha terminado de dormir. Desde hace años cultiva su afición por el dibujo a lápiz, sobre todo retratos y paisajes, no lo hace mal. Viudo desde hace 27 años. Nunca pudo encontrar mujer que le diera gusto. Se hace cargo del hotel, después de que su hermano ha muerto. Ahora solo tiene parientes lejanos y algunos primos. Al llegar al hotel renuncia en cierta forma a la vida solitaria que llevó por muchos años. Comienza a tomar interés por los asuntos administrativos que siempre habían estado en manos de su hermano. Lo extraña. Cuando inicia la historia el hermano tiene pocos días de haber muerto de cáncer de próstata, el hermano fue un soltero y conquistador, quizá hasta tuvo algunos hijos, pero en los últimos años de su vida se tranquilizó al enamorarse de una distinguida periodista. De esta manera, Don Simón inicia una amistad con Elvira, es paternal con Felipe y Ana Patricia, entre tanto a Emiliano lo trata a ratos con dureza aunque la simpatía de este siempre le hace doblar las manos.

- Ana Patricia Palacios, trabaja en la agencia de viajes, vive angustiada por el pago de su carro nuevo, aun duda del destino que ha tomado a sus 21 años, sobre todo después de dejar al chavo con el que anduvo durante 5 aniversarios. En su primer trabajo espera que las cosas se desarrollen para mostrarle el camino en medio de su tarjeta de crédito y su confusión. El hecho de estar acabando la carrera y empezar a trabajar le hacen formar sueños y expectativas sobre el futuro. De momento se encuentra decidida a no andar con nadie, conocer a mucha gente. Aunque sabe que muchas veces necesita de apoyo y frecuentemente lo busca en los chicos con los que sale. Sus planes futuros es ahorrar, para irse a trabajar en un crucero por el mar y después irse a Cancún para quedarse a vivir y trabajar en ese lugar. Creó en el príncipe azul y aspira casarse y ser muy feliz, ella misma se lamenta por tener estos sueños. Es la hija Sandwich. Tiene una hermana mayor que se desenvuelve con tremenda seguridad en su carrera de relaciones industriales; su hermano menor creció aun mas consentido que ella y a pesar de que tiene 19 años necesita que lo lleven y lo traigan por todos lados. Su padre es médico de buena carrera, mantiene un matrimonio tibio con su madre, quien ha sido ama de casa durante toda la vida. Admira a Elvira, a quien respeta y pide su consejo; Don Simón es una figura paterna y cariñosa. Le simpatiza Felipe, aunque ella piensa que nunca se podría enamorar de alguien como él. Emiliano le parece un tipo que desea aprovecharse de la primera oportunidad para sacar algo en su favor, aunque le parece que es noble y de buenos sentimientos, por lo que acepta platicar con él.

- Felipe Rangel: Encargado de Rentar autos, cuando se necesita la hace de chofer, para lo cual nunca deja de salir sin su Guía Roji. Su trabajo lo realiza con esmero desde hace 7 años. Su estricto régimen alimenticio le permite permanecer delgado y espera ofrecer un promisorio futuro a la mujer de sus sueños - que no ha llegado- pues mantiene una estable cuenta de ahorros, otra patrimonial y una larga lista de seguros que lo mantienen a salvo del más mínimo catarro. A sus 29 años es el mayor de la casa, cuida de sus dos posesivas hermanas de 19 y 20 años, que mas que una pareja parecen una sola y tienen una tremenda influencia sobre él. Su padre es dueño de una imprenta que rinde muy buenas ganancias después de años de trabajo y es ayudado por su esposa en el negocio. El matrimonio es más que nada una relación de trabajo, encaminado a observar muy bien lo que hacen los hijos. Admira a Don Simón, recurre

a el en busca de consejo, al igual que Emiliano, quien siempre le enseña mañas que nunca se imaginó. Respeta a Elvira, de quien es su primer admirador, pues siempre lee sus artículos. En cuanto a Ana Patricia, le cuesta trabajo mantener una actitud natural por que le gusta, pero no se atreve a revelar sus sentimientos.

- Elvira Blanche: Periodista experimentada. Guapa - al menos eso espera, pues ya está pasando los 40- dice no arrepentirse de nada, mas de aquello que no ha vuelto hacer. Independiente y con el éxito profesional alzado en su puño, siempre llega a su cómodo departamento con la nostalgia de dejar el trabajo y con la sensación de que las sabanas solitarias son muy frías. Su infancia y juventud son etapas a las que nadie tiene acceso, pues en la definición que ella hace: "fueron muy duras". Sus logros profesionales y económicos siempre están apoyados en olvidar todas esas situaciones de su pasado y reafirmarse así misma que no necesita de nadie. Conseguir ser independiente tuvo el alto costo de no lograr una relación afectiva estable. En el hermano de Don Simón siempre tuvo un amigo incondicional y eterno enamorado. Ahora que ha muerto siente nostalgia de volver al hotel donde disfruta de tomar un café y pasar la noche en el cuarto 23 (23 eran los años que le llevaba "Arturo", el hermano de Don Simón). Elvira fue hija única; su madre murió cuando ella tenía 19 años, su padre se volvió a casar y tuvo un hijo, Alfonso, Hermano menor de Elvira a quien le tiene mucho aprecio. Su madrastra es una mujer 10 años mayor que ella, es la única persona que llega a inquietar a Elvira. Confía en Don Simón quien es su confidente, Emiliano es su cómplice cuando se propone conseguir alguna noticia por medios no muy ortodoxos. Trata de guiar y dar consejo a la joven Ana Patricia y lleva una cordial relación de coqueteo con Felipe, quien le inspira una infinita ternura.

2.3 ESTRUCTURA TEMÁTICA Y PARÁMETROS

GENERALES.

Como ya se señaló anteriormente, el tema general de la serie son las diversas historias que se desarrollan entre extranjeros que arriban a la ciudad y los protagonistas. En este apartado brindaremos algunos ejemplos de los temas que se podrían seguir en algunos

capítulos, así como el tema de los primeros dos programas, que sería con el que iniciaría la serie.

De esta forma cada capítulo contaría con los siguientes elementos:

- Llegada y presentación del extranjero (actor invitado)
- Encuentro o contacto con alguno de los cinco protagonistas, junto con quien desarrollará su historia.
- Aparición de los otros protagonistas, quienes participarán como actores de reparto dentro del desarrollo de la trama.
- Desarrollo del problema.
- Clímax y desenlace.

Con este esquema general dentro de cada capítulo se pretende que no sólo se presente la historia del Forastero, sino que se entrecruce con las historia de nuestros cinco protagonistas, de donde finalmente resulte una experiencia de trascendencia tanto para el forastero, como para los personajes principales.

De tal forma, la anécdota que da pie al inicio de cada capítulo y plantea una situación de interés, es la llegada del Forastero; pero el elemento aglutinador son los personajes, que más que ser un coro griego, desarrollan sus propias historias que se entretajan con las de los extranjeros. De esta manera el parámetro para manejar las historias sería guiado por el perfil descriptivo de los personajes, es decir, se plantearía la pregunta ¿Cómo reaccionaría el gerente del hotel y la periodista ante la llegada de una modelo venezolana en el ocaso de su carrera? La historia nos plantearía que esa modelo venezolana viene a México en busca de rescatar algo de su prestigiosa carrera, opacada por los años, y llega a esta ciudad en busca de su segundo aire. De esta manera los dos personajes principales que más se prestan para relacionarse con la modelo son el gerente del hotel, quien puede darle una calurosa acogida fraternal y rescatar por medio de sus trazos de dibujo la belleza que le queda a la modelo; y la periodista Elvira Blanche, quien observa sus temores reflejados en la modelo, a quien la juventud se le escapó rápidamente. A partir de estas premisas se desarrolla la historia, que más que un final feliz busca un final confortante: La venezolana no recuperará la belleza de su juventud, pero recuperará el amor propio por la mujer que es ahora.

Otra parte importante de la temática de la serie, es plasmar algunas costumbres, formas de pensar y puntos de vista, del extranjero, pues otro punto de interés de la serie sería el conocer los diversos tipos de personas que existen en el mundo. Por ello, al momento de imaginar a un forastero, la primera pregunta sería: ¿Cómo son los guatemaltecos, los suecos, los colombianos, los japoneses, los canadienses? Después de esta primera pregunta se podría recurrir a una segunda: ¿Cuál es la imagen que se tiene de ellos en nuestro país? Esto con el propósito de que el personaje traiga consigo referencias para que el público pueda identificarlo rápidamente, pues finalmente la aparición del forastero se remitirá a un capítulo. Por esto, en el caso de Venezuela, las primeras ideas que llegan son el petróleo y las mujeres hermosas. Por ello nuestro personaje puede ser una modelo venezolana o bien un ejecutivo o trabajador de alguna empresa petrolera. Aunque también, con un poco de investigación puede ser un personaje que muestre algo más de lo que es Venezuela.

Un punto en el que es importante poner hincapié, es que los forasteros no deben de presentarse como enemigos de los protagonistas. El extranjero antes que nada es un ser humano que enfrenta una situación límite en su vida en esta ciudad. El planteamiento de esta situación no debe implicar el enfrentamiento abierto de alguno de nuestros personajes, aunque sí debe de ser un encuentro de diversas formas de pensar o puntos de vista. Por ejemplo, un estudiante colombiano al salir de su país enfrenta la sospecha constante de tener algún vínculo con el narcotráfico, este mismo prejuicio lo puede observar en una familia mexicana, por ejemplo: la familia de Ana Patricia Palacios, de la agencia de viajes.

Por último otra línea importante dentro de la temática, son las diversas relaciones que existen entre los protagonistas y el desarrollo que estas pueden tener. Según la descripción que se ha establecido de los personajes encontramos que entre el taxista, Emiliano Santos y el gerente del hotel, Don Simón, existe una relación de trabajo, ya que afuera del hotel está la base de taxis, por lo que no será raro que Emiliano entre a hablar por teléfono, al baño o que Don Simón lo llame para que recoja un cliente en algunos sectores de la ciudad. Por otra parte, el recuerdo de Arturo, hermano de Don Simón y antiguo enamorado de Elvira, plantea un interés común entre estos dos personajes, un interés en conocer recíprocamente el pasado que vivió con cada uno de ellos y el recuerdo unido al hotel. Felipe Rangel también tiene una relación de trabajo con Don Simón, pues este le puede conseguir algunos clientes para la renta

de auto, aunque por las características de Felipe, hay una afinidad natural y se acoge al consejo de Don Simón que siempre esta dispuesto a mirar por los demás. Al contrario, la naturaleza despierta, taimada y astuta de Emiliano, se contrapone con Felipe, por lo que estos dos personajes no necesariamente tienen una convivencia agradable, aunque si reveladora para ambos. Ana Palacios, se encuentra un poco separada del grupo, pero tendrá acercamientos con Elvira, quien arreglará la mayoría de su viajes personales en la citada agencia. Es inevitable que Felipe Rangel no se fije en Ana, así que el enamoramiento paulatino de Felipe viene a complementar la relación de los personajes. En lo que se refiere a Elvira, además de la relación con Don Simón y Ana, se plantea una relación de mutuo beneficio con Emiliano, ya que la manera liberada y desenvuelta con la que se desenvuelve Elvira, es bien recibida por el taxista, quien gustoso le hace servicios especiales a la periodista.

Estas serían las directrices al elaborar los guiones, que se atenderían a estos parámetros:

- "Forasteros en la ciudad" es una serie grabada en video.

- Es semanal.

- Cada capítulo tiene una duración de 22 minutos, para permitir tres bloques de comerciales de 2 minutos cada uno.

Bajo estos parámetros se desarrolla la primera historia de la serie: Una española, prima de Felipe Rangel, llega a la ciudad pues esta incluida en un testamento de un pariente lejano. Ella viene con el propósito de embaucar a la familia de Felipe y quedarse con todos los bienes de esa herencia. Para lograrlo tratará de conquistar con sus encantos al joven, aunque no cuenta con enamorarse de un tímido, pero encantador Felipe. Al mismo tiempo un ilegal guatemalteco llega a casa de Emiliano Santos, quien lo acoge por recomendación de su compadre que lo conoció en la carretera. Emiliano le ayudará al guatemalteco a conseguir dinero para llegar a Nuevo Laredo y cruzar la frontera. En base a esta idea general se desarrollará el guión del programa, que en esta caso constará de dos episodios. A partir de este programa se ejemplificará los elementos que aparezcan en el modelo de producción.

2.4 PÚBLICO Y HORARIO

“Forasteros en la ciudad” esta diseñado para captar público adulto de los niveles de audiencia “A”, “B” y “C” (clase Alta, media alta y media, en términos de ingreso económico), público que en su gran mayoría forma parte del 50 por ciento de los televidentes que no sintonizan las telenovelas en el horario de las 20 a las 22 horas.

Sus necesidades de producción y costo lo ubican como un programa que debe de estar en el horario “triple AAA” (de las 20 a las 23 horas), y tiene el objeto de captar al público que no están viendo las telenovelas, pues según los ratings, estas producciones llegan a tener más de 40 puntos de rating y casi el 50% de los televisores prendidos en ese horario (share), aunque en su mayoría el público es de tipo “C”, “D” y “E”.

De esta manera se pretende captar al público insatisfecho que no ve las telenovelas y que a la vez representa un mercado libre y dispuesto a sintonizar otra alternativa.

Un requerimiento fundamental para su horario es la constancia, repetición y periodicidad, esto quiere decir que al menos durante la primera temporada (que como mínimo debe de ser de tres meses) tenga un horario fijo: a la misma hora, el mismo día y por el mismo canal.

Estas características de horario no sólo son parte del éxito de todo programa televisivo, también es una característica esencial de la serie, pues es un género que fundamenta su éxito en los hábitos que crea en el espectador y en su periodicidad.

III.- MODELO DE PRODUCCIÓN

A lo largo de este capítulo se definirá cada una de las partes del modelo de producción que aquí se desarrolla, así como una descripción del equipo humano y material de cada uno de sus rubros. La participación y funciones de todo el equipo humano dentro del sistema de producción de una serie, será descrito de acuerdo a las características que se señalaron en el primer capítulo.

De tal forma, este modelo de producción es producto de esas definiciones y antecedentes que se manejaron durante las primeras páginas de este estudio, y al mismo tiempo ejemplifican de manera práctica los elementos necesarios para realizar la serie "Forasteros en la Ciudad". Así se pretende enumerar los elementos que serían necesarios para la producción, y en específico para los dos primeros capítulos, que están desarrollados en su respectivo guión.

De esta manera, este modelo de producción toma la experiencia de las realizaciones norteamericanas, junto con los antecedentes de serie de la televisión mexicana, así como los apuntes de otras fuentes, para dar como resultado un modelo de producción acorde a los sistemas de trabajo, experiencia y recursos de la TV del país.

Si bien en los siguientes apartados serán desglosados los elementos del modelo de producción, es necesario señalar las fases por las que debe pasar el proyecto "Forasteros en la ciudad", hasta que se tengan los elementos necesarios para su realización y posterior salida al aire., según los parámetros que marcaron en su seminario "Serial T.V. Production"; impartido por Michael Hild y Malte Grunet:

A) Responsables: Productor o el creativo en colaboración de un productor:

Se elabora la idea original, tal como se estructuró en el capítulo II del presente trabajo y se hace una primera presentación para llevar la propuesta a una productora o cadena de TV.

B) Productor junto con los productores ejecutivos:

Se presenta el proyecto ante una productora. Los ejecutivos analizan el proyecto y en caso de ser aceptado, la propuesta puede tener varias modificaciones en base a los

requerimientos que marquen los ejecutivos. Asimismo, en acuerdo con ellos se fijan los principales parámetros de la serie.

C) Productor y asistentes de producción:

Se elabora el plan de producción de acuerdo a los parámetros establecidos, se estipulan sobre todo las necesidades técnicas, de personal y económicas. En el caso de "Forasteros en la ciudad" estos requisitos serán señalados a lo largo del desglose de los elementos de producción en los apartados dedicados a las tres fases de producción.

D) Productor y ejecutivos:

Se presenta el plan de producción, se estipulan presupuestos y plazos. En caso de ser aprobado por la cadena o productora que producirá o coproducirá la realización; se hacen los contratos del productor y su equipo, así como la asignación de recursos para las siguientes fases del proyecto. Aun así el proyecto se encuentra en etapa de evaluación.

E) Productor y asistentes de producción:

Se procede a contratar al equipo de guionistas.

F) Guionistas bajo supervisión del productor, productores ejecutivos y en ocasiones el creativo de la serie que funge como supervisor de todo el equipo de escritores:

Comienza una fase de desarrollo de guiones, donde se escriben las historias de los programas. En el sistema Europeo esta fase llega a durar hasta un año, sobre todo en el caso de las miniseries, aunque en el menor de los casos la cantidad de guiones que se realizan son los de toda una temporada (3 meses) o unos cuantos capítulos de adelanto, que como mínimo son 4. En el caso del presente proyecto se escribe el guión de los dos primeros capítulos. En el caso de miniseries, es en esta etapa cuando se decide realizar o rechazar el proyecto, por ello desde aquí deja de ser proyecto para convertirse en una producción en forma. Este esquema de planeación se asemeja en gran parte al que siguen los estudios cinematográficos.

Las productoras norteamericanas y la mayoría de las mexicanas prefieren que el proyecto este sometido a una segunda aprobación a través de un programa piloto. Si hubiera los recursos suficientes se mantiene al equipo de escritores desarrollando guiones que se presentan junto con el piloto, en caso que esto no fuera posible, la fase de escritura y desarrollo de guiones, se postergaría hasta después del visto bueno de la emisora o compañía productora. Así, el creativo y el productor, en colaboración de un escritor escribirían los guiones para el programa piloto. El guión que se incluye en este trabajo puede servir para este propósito.

G) Productor y asistentes:

Se comienza el casting del equipo de producción: El director, gerente de producción; jefe de locaciones, director de arte, editor y camarógrafos. Una vez elegidos se puede seleccionar en base a ellos, al resto del staff.

H) Productor, ejecutivos, junto con el director:

Casting de reparto. En el caso de los actores principales es importante la opinión del productor ejecutivo, pues procurará que sean actores que atraigan por su carrera, presencia y desempeño, la atención del público. El casting de los actores de reparto queda en manos del productor y el mismo puede ponerse de acuerdo con algunas compañías especializadas en este servicio para conseguir extras.

I) Productor y director:

Se realiza el guión técnico y los planes finales de producción ya sea para el programa piloto o para los primeros programas de la serie. Se realizan los acuerdos económicos necesarios con la o las compañías productoras para iniciar la serie o el programa piloto.

J) Productor, gerente de producción, productores ejecutivos y otros funcionarios de la compañía productora:

Se realiza la negociación y posterior elaboración de los contratos de acuerdo a lo estipulado por las partes, ya sea para iniciar la serie o realizar un programa piloto. Se hacen

los contratos del equipo de producción y el reparto. El productor y el gerente de producción hacen el organigrama interno de su esquema de producción

K) Director, equipo de producción.

Inicio de la producción de la serie o realización del programa piloto, según el caso. A lo largo de este proceso el gerente de producción se encarga directamente de la supervisión de los costos. El director bajo la supervisión del productor realiza el guión técnico y es responsable de la realización en el rodaje.

L) Productor, director y productores ejecutivos:

Post-producción, edición, mezcla de sonido, musicalización y últimas decisiones sobre la presentación final del programa. Es importante que el productor ejecutivo revise el resultado final para asegurarse que cumpla las expectativas establecidas, antes de someterlo a la aprobación de la emisora o productora.

M) Productor, productor ejecutivo y directivos de la emisora o compañía productora:

Revisión y evaluación final del programa piloto. Si el programa es aceptado por la emisora o productora se procede a establecer un nuevo contrato en los plazos que fijen ambas partes y comienza de nuevo el ciclo pre-producción, producción, post- producción. En caso de que el proyecto sea una miniserie, en cuyo caso el proyecto ya tendría la aprobación de los directivos, es necesario realizar este paso a manera de supervisión final, pues antes de salir al aire tiene que recibir la completa aprobación de los líderes de la compañía.

N) Gerente de producción y productor:

Balance financiero final. Se hacen las correcciones referentes a este rubro, así como los ajustes necesarios, incluso en personal, de acuerdo a la evaluación conjunta con ejecutivos y directivos de la transmisora.

O) Productor.

Entrega del master del programa. Inició de un nuevo el ciclo de producción.

Una vez terminados los anteriores pasos, se procedería a la realización del programa de televisión. Antes de seguir avanzando dentro del modelo de producción, es necesario señalar los elementos humanos requeridos para llevar a cabo este proyecto.

En apartados posteriores se desglosarán las funciones del personal que participa en una serie de televisión, pero con el fin de presentar un panorama más concreto, a continuación se presenta una lista del personal de producción necesario para la realización de "Forasteros en la ciudad", tomando de base los modelos analizados:

PUESTO	PERSONAS REQUERIDAS
PRODUCTOR	1
PRODUCTOR EJECUTIVO	1 a 3
ASISTENTE DE PRODUCCION	6
GERENTE DE PRODUCCION	1
SECRETARIA	1
GUIONISTA PRINCIPAL Y SUPERVISOR	1
ESCRITOR	5
DIRECTOR	2
ASISTENTE DE DIRECTOR	4
JEFE DE CAMARA Y VIDEO (FOTOGRAFO)	1
OPERADOR DE STEADY CAM	1
ASISTENTE DE FOTOGRAFIA Y CAMAROGRAFO	2
INGENIERO DE VIDEO	1
OPERADOR Y MONTADOR DE DOILLY Y GRUA	2
GERENTE DE LOCACIONES	1
DIRECTOR DE ARTE	1
ASISTENTE DE ARTE	1

MODELO DE PRODUCCIÓN PARA UNA SERIE DE TELEVISIÓN

ESCENOGRAFO	1
ILUMINADOR	1
ASISTENTE DE ILUMINACION	1
JEFE DE VESTUARIO	1
ASISTENTE DE VESTUARIO	1
MAQUILLISTAS	2
ESTILISTAS	2
JEFE DE SONIDO DIRECTO	1
ASISTENTE DE SONIDO DIRECTO	1
MICROFONISTA	1
DIRECTOR DE CASTING	1
ACTOR PROTAGONICO	5
ACTOR INVITADO	VARIABLE
ACTOR DE REPARTO	VARIABLE
EXTRAS	VARIABLE
COMPOSITOR	1
MUSICOS	VARIABLE
JEFE DE EDICION Y POST-PRODUCCION	1
ASISTENTE DE EDICION	1
JEFE POST-PRODUCCION EN SONIDO	1
ASISTENTE POST-PRODUCCION DE SONIDO	1
CHOFERES	2
ENCARGADO DE ALIMENTACION	1
ELECTRICISTAS	2
CARPINTERO- PINTOR	4
SWITCHER	1
JEFE DE PISO	1
ENCARGADO DE PLANTA DE ENERGIA ELECTRICA	1
TOTAL DE PERSONAL MINIMO (NO SE INCLUYEN LOS ESTIMADOS COMO VARIABLE)	67 PERSONAS

3.1.- EL PRODUCTOR

En principio el productor de televisión se entiende como aquel que se encarga de reunir, conseguir y administrar todos los recursos y medios para la realización de un programa. Funge como un jefe, administrador, impulsor creativo y coordinador del producto al aire⁹. En muchas ocasiones la calidad del programa descansa en sus hombros, a menos de que esta responsabilidad la comparta con un director general.

En el caso de las series de televisión tiene estas mismas responsabilidades, pero se ubica en la cima de la pirámide de la organización pues es el responsable final del producto. El productor de una serie de televisión juega el papel de arquitecto y estratega de las técnicas y recursos a la hora de hacer el rodaje: ¿Cine o video? ¿Locación o estudio? También se encarga de armonizar y dirigir todos los esfuerzos individuales de guionistas, directores, editores y técnicos para que se mantenga la temática, estilo y concepto visual que caracterizan a determinada serie de televisión¹⁰.

Michael Hild y Malte Grunet, procedentes de la TV alemana, en su seminario de Producción de series en televisión, señalan que hay una sola cosa que siempre será prioridad y asunto exclusivo del productor: la responsabilidad creativa.

En este mismo sentido se expresan Roy Huggins -creador de Maverick y El fugitivo- y el primer productor de series para TV, Frederick W. Ziv, para quienes el productor es el hilo conductor de estas realizaciones, pues "esta involucrado profundamente en la escritura y en lo que hace el director, la designación del reparto y la selección del director y el editor"¹¹.

Según los sistemas que hay en diversas compañías productoras o en las cadenas de televisión norteamericanas, la idea original de las series muchas veces viene del mismo productor. Hild y Grunet, manejan que esto es lo ideal. Pero también hay ocasiones en que el

⁹ Tunstall, Jeremy; Television Producers; Edit. Routledge; Londres 1993; pp. 1-3.

¹⁰ Tunstall, Jeremy; op. cit.; p. 119.

¹¹ Broughton Irv; op. cit.; p. 175.

proyecto es ideado por alguien, al que se le da su crédito al momento de terminar el producto, pero es realizado por un productor designado por la compañía o cadena de TV.

El productor es quien tiene perfectamente definido el sentido, temática e intenciones de la serie, es por ello que se ocupa de supervisar todo los pasos de la realización hasta obtener el producto final. El es el hilo conductor entre las tres etapas de preproducción-producción-postproducción. Un buen productor podrá asegurar que el programa cumplirá con las expectativas y obtendrá los niveles de calidad requeridos.

Hay otra persona que junto con el productor tiene igual peso en las decisiones, aunque sus funciones se limitan a la supervisión y sólo dicta algunas instrucciones a los encargados de la realización. Se trata del productor ejecutivo.

Ya que las series son un producto de índole estrictamente comercial, el productor ejecutivo está encargado de tomar y supervisar proyectos que sean redituables para la compañía en que trabaja. En este caso, el productor ejecutivo puede representar los intereses de una cadena de televisión nacional con la que se esta coproduciendo la serie. El se encargará que la serie cumpla las expectativas y parámetros que tienen los programas que transmiten por dicho canal.

Ya que los productores ejecutivos son quienes tienen "el olfato del éxito", es a ellos a quienes se presentan los proyectos de nuevos programas y serán ellos los que discutirán con el productor si el programa cumple las metas de la empresa, si hay que hacer correcciones o sale del aire. Así pues, estos hombres supervisan que los proyectos se apeguen a las necesidades de la estación transmisora, en la mayoría de los casos comercial, con el principal objetivo de obtener ganancias gracias a la venta de los tiempos para comerciales. Revisan también que los contenidos estén de acuerdo a los valores que se manejan en la empresa y que los proyectos marchen de acuerdo a los planes y políticas de desarrollo¹² planteados a nivel general.

En ocasiones también se entiende que el productor ejecutivo realice otras funciones como "la administración directa del presupuesto con que se cuenta para llevar a cabo un programa o serie. Es el dueño o autor de las ideas originales que posteriormente se convertirán en programas, o bien es el responsable de la adquisición de los derechos de autor"¹².

¹²González Treviño, Jorge; Televisión, teoría y práctica; Edit. Alhambra, México 1983; p.30

Durante la realización de la serie, el productor entra en contacto con el o los productores ejecutivos y bajo su supervisión se da el visto bueno al proyecto, guiones y programas.

El productor cuenta con uno o dos asistentes, quienes en su mayoría se encargan de arreglar asuntos operativos relacionados con la resolución de problemas y mecánicas de trabajo propias de este tipo de programas. Su función fundamental es darle tiempo y espacio al productor para que pueda encargarse de supervisar y coordinar la marcha continua de la serie. "El asistente es la persona encargada de realizar los llamados y repartir guiones o libretos -si es asistente de dirección-, de vigilar y supervisar la elaboración de material de apoyo y la escenografía, ayudar en la consecución de la utilería..."¹³.

Dentro del modelo de producción de "Forasteros" en la ciudad se propone 6 asistentes que acompañen en su trabajo al productor.

3.2.- PRE-PRODUCCIÓN

Esta es la primera etapa del ciclo de producción. Fundamentalmente se refiere a la planeación y obtención de los recursos necesarios para la realización de un programa. En el caso de las series la pre-producción consiste fundamentalmente en la elaboración del guión.

A partir de que se obtiene el guión literario comienza el trabajo de gran parte del personal de la serie, que en ocasiones continua en la producción.

De hecho no existe un equipo de pre-producción como tal. Más bien, parte del equipo de trabajo de la serie inicia sus labores antes del rodaje e incluso nunca esta presente en él, como el caso de los escritores, o bien continúan a lo largo de todo el proceso, como el productor y sus asistentes.

Esta tesis es, de hecho, un trabajo de pre-producción, pues estipula, señala y enumera cantidades, formas y necesidades para realizar dos capítulos de la serie "Forasteros en la ciudad".

¹³ González Treviño; op. cit.; pp 33

Uno de los primeros puntos que se revisan antes de emprender un proyecto o escribir un guión, es la revisión del presupuesto. Es por ello que es necesario elaborar por lo menos una lista de necesidades y algunos costos, que permitirán observar si es viable la elaboración del proyecto.

3.2.1 PRESUPUESTO

La serie de televisión es, por mucho, el género más caro dentro de las producciones televisivas. Su método de trabajo, similar al del cine, eleva los costos en diferentes rubros, que van de las necesidades materiales, al tiempo. Es decir, se puede pensar en grabar hasta 40 minutos de una telenovela en un solo día. En una serie, un sólo capítulo de media hora lleva de tres a cinco días de grabación con 8 a 10 horas de trabajo cada uno.

Carmen Armendáriz, productora de "Tony Tijuana", coincide en señalar que las series son el tipo de producción más cara, pues después de la experiencia de la citada serie, comprobó que el uso de locaciones y la grabación con una sola cámara, aumenta en mucho los costos.

"En ese entonces un capítulo de "Tony Tijuana" costaba 40 millones de pesos, hoy en día creo que costaría unos 60 mil pesos, estamos hablando de capítulos semanales de media hora" (cabe hacer notar que esta valuación la realizó Cármen Armendariz a mediados de 1996).

Según fuentes de T.V. Azteca, durante su diplomado de guionismo para perfeccionamiento de escritores, el costo promedio de una novela con una hora de duración es de 40 mil dólares (400 mil pesos con el tipo de cambio a principios de 1999), en tanto que las series americanas pueden costar de 30 mil a 60 mil dólares por capítulo de media hora o 60 minutos respectivamente. De cualquier manera, se estipula que el costo de una producción debe quedar liquidado en el primer corte comercial, esto implica que en México, 30 segundos de la transmisión de un comercial en el horario triple "A" para novelas, deberá estar valuado en 5 mil dólares (50 mil pesos) para obtener una utilidad del 200%. En el caso de la serie de media hora se puede partir de un costo inicial promedio de 30 mil dólares, que si se

comercializara siguiendo el sistema mencionado, daría una ganancia especificada en el siguiente cuadro.

COSTO POR CAPITULO	\$300,000.00
INGRESOS POR COMERCIALIZACION	\$600,000.00
UTILIDAD NETA	\$300,000.00
PORCENTAJE DE GANANCIA	100%

Ya que en la novelas se puede obtener una ganancia del 200 %, podría pensarse que las series no representarían competencia respecto a esas máquinas productoras de dinero y mucho menos cuando ello implica una inversión mayor a la que se hacen en las telenovelas.

Después de escuchar estos costos, parecería que en la televisión mexicana la producción de una serie no tendría cabida, pues un programa de noticias que es mucho más barato podría atraer la misma o quizá, mayor audiencia que una serie.

Por ello es necesario puntualizar que los sistemas de comercialización de una serie difieren en mucho a los de los programas noticiosos y en algunos puntos a los de las telenovelas. Los noticieros, que ciertamente son baratos, son programas que solo pueden comercializarse una vez. Imaginemos el absurdo de pasar repeticiones del noticiero de “24 horas” de hace un año. La comercialización de programas de investigación, son relativos, pues necesariamente muchos de los tópicos y temas que abordan son temporales, locales y enmarcados en un contexto de necesidad informativa, por lo que no tendría mucho éxito repetir un programa de “60 minutos” sobre la matanza de Waco en Texas, o un reportaje especial sobre el rescate del satélite para las olimpiadas de Barcelona. En todo caso, las series documentales y de investigación, salen de los parámetros de los programas de noticias y por lo tanto elevan sus costos y sus tiempos de producción. De esta manera encontramos que los programas de noticias tienen una capacidad de reciclaje muy limitada.

Las series, en cambio, guardan una temporalidad más amplia y una localidad que se puede extender a todo el occidente. Un capítulo de una sola serie es posible repetirlo en varios países, en varias ocasiones. La serie tiene la oportunidad de volverse un clásico y regresar después de varias temporadas a aparecer en la pantalla, generando utilidades muchos años

después de su realización. Sólo por citar algunos ejemplos tenemos a “Los intocables”, “Los locos Adams” o “La Isla de Gulligan”.

Respecto a las telenovelas, tenemos una diferencia fundamental: La independencia entre un capítulo y otro de las series permite una mayor libertad en su comercialización. Para comercializar una novela es necesario venderla íntegra, por lo que sería necesario comprar de 160 a 250 capítulos. La temporada de seis meses de una serie semanal tiene 26 capítulos, los cuales pueden repetirse en una segunda vuelta con lo que se completa su programación para un año.

En otras palabras, la ganancia de un capítulo de una serie de televisión no puede reducirse a las ganancias obtenidas por los anunciantes durante su primera transmisión, ese capítulo debe repetirse en otras cadenas de televisión, en otros países y en fechas posteriores.

De esta manera, antes de abordar los detalles del presupuesto, es necesario concebir a la serie de televisión bajo este sistema de comercialización que implica:

- Importación.
- Repetición.
- Selección.

Es decir, desde el momento que se aprueba el proyecto de una serie es necesario pensar en su importación, en la programación que se le dará de acuerdo a su éxito durante el año, y los esquemas de venta y comercialización para su difusión.

Para asegurar la rentabilidad de la producción, cuando hablamos de gastar 30 mil dólares, o lo que es lo mismo, 300 mil pesos para media hora de televisión al aire, es necesario recurrir a la asociación para lograr cubrir los gastos. Carmen Armendáriz indica que una gran solución sería la asociación con una cadena extranjera, pues además de obtener recursos se asegura la retransmisión.

Telemundo realizó este tipo de asociación con Televisión Azteca de México, y gracias a ello pudo sacar al aire sus telenovelas, enmarcadas por una gran producción. En México ya también se dio el caso de coproducciones como es la telenovela “Con toda el alma” de producciones Burns para TV Azteca, o bien la sociedad de Producciones Argos y TV Azteca para la realización de las telenovelas “Nada Personal” y “Mirada de mujer”.

La única experiencia de serie en México, "Tony Tijuana", recayó sobre la espalda y el presupuesto de una sola empresa, Televisa, que a pesar de su gran capacidad económica y de infraestructura, no pudo sostener por mucho tiempo esta serie.

"En este marco se dibuja la política de generar programas "exportables" que preside de los criterios de producción de las cadenas de TV", pues subyace un planteamiento de rentabilidad económica de unos programas cuyos costos resultarían excesivos sobre la espalda de una sola emisora"¹⁴.

De esta manera, un proyecto como "Forasteros en la ciudad" cuyo costo podría oscilar entre los 300 mil a 350 mil pesos por capítulo, sería impensable si de antemano no se contemplan estos parámetros de comercialización, sin los cuales, seguramente no rendiría las ganancias que exigen las cadenas de televisión existentes en México. Es decir, la calidad de la producción, el cuidado en los guiones, la excelencia en la realización, no solamente busca el objetivo de enriquecer el contenido de la pantalla chica mexicana, sino que el programa sea rentable mediante su exportación a varios países, así como su repetición posterior en nuestra red local de TV.

Sólo bajo esta perspectiva y con estos parámetros podemos decir que la producción de una serie de televisión en México es redituable.

3.2.2 GUIÓN

La elaboración de las historias que se van a rodar o grabar, forman parte medular dentro del proceso de producción de las series. Tener el equipo humano y el tiempo necesario para esta fase del proyecto, determina el éxito o fracaso del mismo

Como se indicó en la fases que debe pasar un programa antes de su salida al aire, usualmente la primera etapa en la realización de un proyecto es la escritura de guiones. La fase puede durar de unos cuantos meses hasta un año. Como mínimo deben tenerse todos los guiones para una temporada, es decir de 24 a 30, antes de empezar a grabar o rodar.

Para lograr este objetivo es necesario contratar a un equipo de guionistas, quienes realizaran las labores de escritura y creación de los guiones. El número de personas que forman

este equipo, varía. Una soap-opera inglesa que se transmite dos veces por semana tiene un equipo de 12 escritores de tiempo completo, en tanto que una con una transmisión de tres veces por semana emplea a 17¹⁵. En las producciones norteamericanas se tienen equipos de 6 a 12 escritores, quienes son supervisados por un "Story consultant". Es muy frecuente que la idea original de muchas de las historias, provenga del productor, el director o el "Story Consultant". Con esta mecánica se logran escribir historias con gran velocidad, apoyadas en gran parte en el diseño de los personajes. Por poner un ejemplo, imagínese un escritor que trabajó para la serie de aventuras "McGiver", a este tal vez sólo se le decía: Necesitamos un episodio, donde los villanos sean encarnados por empresarios corruptos que manejan desechos tóxicos, de tal forma que McGiver aparezca como defensor del medio ambiente. En base a estas líneas y de acuerdo con los recursos a la mano el escritor empezará su trabajo.

En lo que respecta a México, durante la experiencia de "Tony Tijuana", se empleó un equipo de tres escritores: Vicente Leñero, Malú Huacuja y Gerardo de la Torre. Se lograron tener 30 guiones antes de empezar a grabar. José Luis García Agraz, quien fungió como director, consideró que para mantener un nivel de calidad, originalidad y dinamismo en los guiones, lo ideal hubiese sido que estos tres escritores supervisarán, coordinarán y trabajarán junto con otros tres guionistas, por lo que concluye que lo ideal para una serie con un capítulo semanal de 22 minutos, es un equipo de 6 escritores.

Un factor que ciertamente provoca que los programas tipo serie, no alcancen el éxito deseado, se debe en gran parte al descuido en la elaboración de guiones. Los sistemas de producción mexicanos, acostumbrados a la mecánica de trabajo de las telenovelas, que por esencia es veloz y económica, caen en el error de asignar un equipo de escritores similar para una novela, que para una serie.

Ciertamente en una novela basta con una historia original y un equipo de dos personas que se dediquen a la edición literaria, esto es por que sólo se trata de desarrollar diálogos y situaciones específicas de una sola historia. Mientras tanto, en las series es necesario crear una nueva historia, que sea integra y completa en todos sus aspectos, cada semana. El esfuerzo

¹⁴ Soler Llorec; La Televisión una metodología para su aprendizaje; De, Gustavo Gili; Barcelona, 1988; P 129.

¹⁵ Tunstall, Jeremy; op. cit.; p. 114.

creativo para lograrlo, es bastante fuerte. Es por eso que la experiencia de sistemas de producción exitosos, en lo que a series se refiere, como el norteamericano, el inglés o el alemán, demuestran que sólo teniendo un equipo de cuando menos 6 escritores, puede obtenerse un producto con cierta garantía de éxito comercial.

De esta manera en lo que respecta al proyecto de "Forasteros en la ciudad", se requiere un equipo de guión formado por 6 personas. Cinco de estas personas estarían bajo las órdenes directas de un supervisor, quien debe de ser una persona con amplia experiencia en escritura de guión cinematográfico y de ser posible de televisión, quien tendría una estrecha comunicación con el productor y el director.

En cuanto a la contratación de este personal, es posible que sólo se diera sueldo de tiempo completo al supervisor y se pagara por honorarios a los escritores, lo que en un momento dado podría facilitar tener un mayor equipo de colaboradores, este equipo también se haría cargo de la edición literaria siendo este un cargo itinerante.

La mecánica de trabajo, que se propone se apega a los sistemas que se siguen en la mayoría de los sistemas de producción de diferentes países:

- 1.-Idea o núcleo inicial de la historia (productor, productor ejecutivo, director o guionistas)
- 2.-Argumento (guionistas, en supervisión con el productor)
- 3.-Sinopsis (guionistas)
- 4.-Guión literario (guionistas con aprobación del productor)
- 5.-Guión técnico (director supervisado por productor)^{16 17}

Como se puede apreciar, el equipo de escritores se limita a elaborar el guión literario. La manera de resolverlo y presentarlo corresponde al director y sus asistentes, quienes deben elaborar el guión técnico y story board.

Para complementar la presentación de este proyecto, a continuación se presenta el guión de dos capítulos de la serie "Forasteros en la ciudad". Este es el primer episodio que consta de dos partes. Se ha escrito pensando para ser el primer episodio de la serie, aunque también puede servir como base para el programa piloto.

¹⁶Vale Eugene, *Op. Cit.* pp. 176-182

¹⁷Soler Lloreç; *Op. Cit.* pp. 132-125.

FORASTEROS EN LA CIUDAD

EPISODIO I: DOS HISTORIAS (1a parte)

ORIGINAL DE: Roberto Valdés

NUMERO DE ESCENAS: 30

ADAPTACION: Roberto Valdés

NÚMERO DE HOJAS: 23

PERSONAJES PRINCIPALES

FELIPE (rentador de autos, Joven, tímido, inseguro) EMILIANO (Taxista, gordo, bonachón)

DON SIMON (Dueño de hotel, canoso, amable) ANA (Agente de viajes, joven)

PILAR (Española, hermosa, simpática) ELVIRA (Periodista, edad madura)

ESTEBAN (Ilegal guatemalteco, joven) GUARDIANA (Delincuente, obesa)

PERSONAJES SECUNDARIOS

ESTHER (Hermana de Felipe)

PADRE DE FELIPE

MADRE DE FELIPE

JEFE DE REDACCION

MADRE DE ANA (En flash Back)

ANA NIÑA

COMANDANTE (Contacto de Elvira)

JUDICIAL

PASAJERO DEL TAXI

JULIAN (Empleado del hotel)

ENCARGADA EN CASA DE LA GUARDINA

ASISTENTE DE REDACCION

FERNANDA (Hermana de Felipe)

LOCACIONES:

AEROPUERTO, SALA DE ARRIBO DE PASAJEROS

HOTEL: LOBBY

AGENCIA DE VIAJES: ESCRITORIO DE ANA

TAXI EMILIANO

SALA DE REDACCIÓN

PASEO DE LA REFORMA.

CALLE EN COLONIA POPULAR

TORTERIA

CRUCERO PARA VENDEDORES AMBULANTES

CENTRAL DE AUTOBUSES

CASA DE FELIPE: SALA, COCINA, CUARTO PARA PILAR

CASA DE LA GUARDINA: FACHADA Y PASILLO

SETS

OFICINA JEFE DE REDACCION

CUARTO DE COSTURA (Flash back)

OFICINA DEL JUDICIAL

CUARTO DE LA GUARDIANA

EXTRAS:

UTILERIA:

EN AEROPUERTO

ORQUIDEA

CENTRAL DE AUTOBUSES

RETRATO DEL EX NOVIO DE ANA

NIÑOS EN CASA DE LA GUARDIANA

MODELO DE PRODUCCIÓN PARA UNA SERIE DE TELEVISIÓN
FORASTEROS EN LA CIUDAD EPISODIO UNO 1ª PARTE.

ESCENA 1 .INTERIOR AEROPUERTO, DIA.

EN EL TABLERO ELECTRÓNICO DEL AEROPUERTO SE ANUNCIA LA LLEGADA DE UN VUELO DE ESPAÑA. SE ESCUCHAN LAS VOCES DE LAS HERMANAS DE FELIPE.

ESTHER: ¿Ese es el vuelo, es el vuelo de la prima?

FELIPE APARECE MIRANDO EL TABLERO, AL DARSE LA VUELTA RESPONDE FRÍAMENTE.

FELIPE: Sí ya llegó el vuelo.

ESCENA 2.EXTERIOR/INTERIOR. TAXI EN MOVIMIENTO. DIA

UN TAXI SE CIERRA A UN CARRO. EMILIANO, EL TAXISTA, DA UNOS CLAXONAZOS.

EMILIANO: ¡Ya, ya! Esas viejas no aguantan nada... ¿Qué hora es?

PASAJERO: 10 para las 12.

EMILIANO: Nombre tengo un compromiso a las doce. ¿No vamos lejos verdad?

PASAJERO: No, aquí a la vuelta nada más.

EL TAXISTA ACELERA.

ESCENA 3. INTERIOR. HOTEL. DÍA.

SE CIERRA UNA PUERTA, APARECE EL ROSTRO DE DON SIMÓN.

DON SIMON: (Enérgico) Que le cambien la chapa, Julián, no quiero extraños en mi cuarto.

JULIÁN AFIRMA CON LA CABEZA. DON SIMÓN SE RETIRA POR EL PASILLO,
JULIÁN LE ALCANZA A GRITAR:

JULIAN: Don Simón ¿quiere que ver a todo el personal a las doce?

SE VE EL LARGO DEL PASILLO, DON SIMÓN SE VUELVE.

DON SIMON: Sí, hay que avisarles que hay un nuevo dueño en el hotel.

ESCENA 4. INTERIOR. AEROPUERTO. DÍA

UNA PALMADA GOLPEA LA ESPALDA DE FELIPE. ES SU PADRE:

PADRE DE FELIPE: ¿La ves?

FELIPE: No.

PADRE DE FELIPE: (Transición) Bueno por fin vamos a poder arreglar lo de la herencia de tu tío y conocer a la mentada prima Pilar Quijada.

ESCENA 5. INTERIOR. AGENCIA DE VIAJES. DÍA

UN TELÉFONO SUENA, APARECE UNA MANO.

ANA: Agencia de Viajes Pacífico, le atiende Ana Patricia Palacios... ¿perdón?.. No señora, esto no es una lavandería.

CUELGA MOLESTA, SE LLEVA LA MANO A LA BOCA EN ACTITUD REFLEXIVA Y MIRA LA FOTO ENMARCADA DE UN MUCHACHO.

ANA: Antonio, el primer día sin ti.

DE UN GOLPE HACE QUE EL RETRATO CAIGA SOBRE LA MESA.

ESCENA 6. INTERIOR. AEROPUERTO. DÍA.

LAS HERMANAS Y LA MADRE DE FELIPE BUSCAN ENTRE LOS QUE LLEGAN A LA SALA.

MADRE DE FELIPE: Viene de suéter rojo.

APARECE UNA HERMOSA JOVEN VESTIDA DE SUÉTER ROJO, FELIPE SE QUEDA IMPACTADO.

ESTHER: ¡Ahí mamá, ahí!

MADRE DE FELIPE: ¡Pilar, Pilar, hija! ¿eres tú?

LA GUAPA JOVEN LEVANTA LA MANO EN SEÑAL DE SALUDO. TODOS SALEN A RECIBIRLE, MENOS FELIPE QUIEN QUEDA CONGELADO, ENCANTADO

ESCENA 7. INTERIOR. SALA DE REDACCION. DIA.

UNA MUJER ATRAVIESA POR UNA DILIGENTE SALA DE REDACCIÓN, DOBLA EN UN ESCRITORIO HASTA QUE LLEGA A UNA OFICINA, SE LEE EL LETRERO DE JEFE DE REDACCIÓN; ENTRA INTEMPESTIVAMENTE.

ESCENA 8. INTERIOR. OFICINA DE JEFE DE REDACCION. DIA.

LA MUJER, ELVIRA BLANCHE, ENTRA EN LA OFICINA

ELVIRA: Hola cielo de mis cielos.

JEFE DE REDACCION: (Suspirando con impaciencia) Elvira Blanche, ¿ahora qué me traes?

ELVIRA: Un error tuyo, de seguro involuntario. Le diste a Ceballos el asunto de la repatriación de los Guatemaltecos.

JEFE DE REDACCION: Bueno, a ti te tenía preparado...

ELVIRA: (Interrumpiendo) Y no tienes de que preocuparte, Ceballos está encantado por cubrir la gira ministerial.

LO ESTÁ MIRANDO DE FRENTE, CON LOS CODOS APOYADOS SOBRE EL ESCRITORIO.

JEFE DE REDACCION: ¿Estoy pintado?

ELVIRA: No, pero eres divino.

SE ACERCA Y LE SUSURRA.

ELVIRA: Tengo mis motivos

SE LEVANTA.

ELVIRA: Voy a viajar hasta Nuevo Laredo si es necesario. Los guatemaltecos son míos.

DANDO LA VUELTA SE MARCHA.

ESCENA 9.INTERIOR/EXTERIOR. TAXI. DIA

PASAJERO: Y por que la prisa, ¿Va con una chiquita..?

EMILIANO: Bueno fuera. Es el amigo de un amigo, aquí en la terminal del sur...

10.EXTERIOR/INTERIOR. ANDEN TERMINAL DE AUTOBUSES. DIA.

UN AUTOBÚS PARA. SE ABRE LA PUERTA Y DESCIENDE UN HOMBRE VESTIDO HUMILDEMENTE Y CALZADO CON HUARACHES. CUANDO BAJA MIRA HACIA TODOS LADOS COMO REVISANDO EL HORIZONTE. MIENTRAS TANTO SE SIGUE ESCUCHANDO LA VOZ DE EMILIANO.

EMILIANO:(en off)...ni se imagina de donde es... es de Guatemala.

ESCENA 11. ENTRADA DEL PROGRAMA

ESCENA 12. INTERIOR. SALA DE LA CASA DE FELIPE. DÍA.

AL FRENTE MARCHA LA FAMILIA CON PILAR COMO CENTRO DE ATENCIÓN,
CERRANDO LA MARCHA FELIPE LLEVA LAS MALETAS.

PILAR: Hermosa la casa, tía.

MADRE DE FELIPE: No digas, allá de seguro hay mas bonitas
Felipe ha descansado las maletas.

MADRE DE FELIPE: Felipe lleva las maletas al cuarto de Pilar.

PILAR: No se molesten, antes quisiera daros unos presentes que os he traído.

SE ESCUCHA EL MURMULLO, MIENTRAS FELIPE SE RECARGA EN UNA ORILLA
DE LA SALA Y MIRA A PILAR, QUIEN ESTÁ ENTREGANDO REGALOS.

PILAR: Esther, espero que te guste y Felipe...

LO MIRA DIRECTAMENTE Y PONIENDO UN ÉNFASIS ESPECIAL EN SU TONO DE
VOZ, EXTIENDE SU MANO.

PILAR: Este es para ti.

FELIPE SE ACERCA TÍMIDAMENTE Y AGRADECE CON UN GESTO.

MADRE DE FELIPE: Da las gracias hijo... no te digo.

PILAR MIRA A FELIPE FIJAMENTE FELIPE SE SONROJA Y COMIENZA A DARSE LA VUELTA.

PADRE DE FELIPE: (hacia Pilar) Bueno ya va siendo hora de que te acomodes en tu cuarto. Para que no te preocupes, la firma de los papeles es dentro de cuatro días.

PILAR: Era necesario todo esto, digo, ¿dejó mucho el tío Eduardo?

PADRE DE FELIPE: Pues es casi una cuadra llena de locales comerciales en renta, tienen muy buen valor, pero no te preocupes yo ya arregle todo, ahorita descansa y mañana hay oportunidad de que Felipe te de una vuelta.

FELIPE, QUIEN COMENZABA A SUBIR LAS MALETAS, VOLTEA SORPRENDIDO.

PILAR: Vaya, pero si sería sensacional, si puedes verdad Felipe.

MADRE DE FELIPE: Claro que puede, mañana es su día de descanso.

FELIPE SONRÍE SONROJADO Y CONFUNDIDO.

ESCENA 13.EXTERIOR/INTERIOR. TAXI. DIA (ATARDECER)

EL PERSONAJE QUE LLEGÓ EN EL CAMIÓN MIRA CON CURIOSIDAD LOS EDIFICIOS.

EMILIANO: Nombre, si te digo que mi compadre hizo bien en enviarte conmigo. De volada vas a ver como juntamos dinero para que te vayas a Nuevo Laredo y de ahí te hechas el brinco para el otro lado.

MIRA A ESTEBAN, QUIEN SE NOTA QUE NO LE HA PRESTADO ATENCIÓN.

EMILIANO: ¿Te gusta la ciudad? Ta' inmensa, parece mentira que con tanto cristiano metido aquí ya no agarre clientes para el taxi.

ESTEBAN: ¿Te voy a ayudar?

EMILIANO: ¿En el taxi? Nombre, esto nada más deja para uno. Pero espérate ya se me está ocurriendo en que te voy a meter para que saques una lanita. Tenme fe, tenme fe.

EL CARRO SE DIRIGE HACIA LA ZONA DE IZTAPALAPA.

ESCENA 14. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. NOCHE.

HAY UN RETRATO QUE TIENE UN CRESPÓN DE LUTO. ELVIRA LO ESTÁ MIRANDO, ESCUCHA UNA VOZ A SU ESPALDA.

DON SIMON: ¿Elvira?

CON SORPRESA ELLA SE VUELVE. ES EL VIEJO QUE ES DUEÑO DEL HOTEL. LO MIRA EXTRAÑADA.

ELVIRA: ¿Perdón?

SIMÓN PASA ATRÁS DEL MOSTRADOR.

DON SIMON: Arturo (señala el retrato) la mencionó un par de veces. No hablaba mucho del tema.

ELVIRA: Nuestra relación es... era algo difícil de explicar.

ELLA MIRA INQUISITIVAMENTE EL RETRATO.

DON SIMON: Como sea, estas llaves son tuyas (entrega las llaves de un cuarto) puede venir cuando quiera, dejó dicho que ese cuarto era para usted.

ELVIRA: El número 23 (sonríe) ¿puedo subir?

DON SIMON: Por supuesto, aquí siempre estamos listos.

ELVIRA SE DIRIGE A LAS ESCALERAS Y SE REGRESA CON LA MANO EN LA CABEZA CON GESTO DE OLVIDO. MIRA DE FRENTE A SIMÓN.

ELVIRA: Eres su hermano Simón, ¿verdad?

DON SIMON: Sí.

ELVIRA: Te mencionó un par de veces.

LE EXTIENDE LA MANO.

ELVIRA: Elvira Blanche, encantada de conocer al nuevo gerente.

DON SIMON: Simón Villavicencio, encantado de conocer a la periodista.

ELVIRA: (sugiriendo) Y sólo me mencionó un par de veces.

DON SIMON: Hablaba poco de quienes quería.

ELVIRA SE DIRIGE A LA ESCALERA Y CUANDO SUBE LOS PRIMEROS ESCALONES DON SIMÓN LE PREGUNTA.

DON SIMON (con timidez) Disculpe, tengo curiosidad, es sobre el cuarto.

ELVIRA: Algún problema...

DON SIMON: No, es que quería saber si acaso ahí...(duda, transición) Olvídelo, no debí preguntar, perdóneme.

ELVIRA: Simón, en primer lugar, háblame de tú y en segundo... 23 (mira la llave), 23 eran los años que me llevaba Arturo.

ELVIRA SUBE LAS ESCALERAS.

ESCENA 15. EXTERIOR. CALLE. DIA.

EN LA CALLE HAY MUCHA ACTIVIDAD, ES LA MÁS CÉNTRICA DE UNA COLONIA POPULAR, SE APRECIA LA ACTIVIDAD QUE COMIENZA. EMILIANO Y ESTEBAN CAMINAN MIENTRAS CONVERSAN.

EMILIANO: Yo trabajé para esta señora hace tiempo, hay cuando las cosas andaban mal. Ella es de Guatemala, como tú, pero siempre lo niega.

ESTEBAN: ¿Es buena gente?

EMILIANO: ¿Buena? Es una transa. Lo que vas a hacer aquí es pedir ayuda para los niños paralíticos. ¿quieres ver a esos niños paralíticos?

LLEGAN A UN PORTÓN DE UNA CASA DESCUIDADA, ENTRAN.

ESCENA 16. INTERIOR. PASILLO DE ENTRADA A LA CASA DE LA GUARDIANA. DÍA.

AL IR POR EL PASILLO CRUZAN CON VARIOS NIÑOS QUE ESTÁN MEDIO DESNUDOS Y SUCIOS.

EMILIANO: Los niños son de las señoras que trabajan aquí; (Bromeando) se ven reteparalíticos ¿verdad?

A LA MITAD DEL PASILLO ENTRAN A UN CUARTO.

ESCENA 17. INTERIOR. CUARTO EN CASA DE LA GUARDIANA. DÍA.

ES UN CUARTO GRANDE QUE SOLO TIENE SILLAS ACOMODADAS JUNTO A LA PARED, HAY UNA SEÑORA EN UNA MESA, CON UNA LIBRETA Y VARIOS BOTES-ALCANCÍA.

EMILIANO: (hacia la encargada) ¿La señora?

ENCARGADA: (Gritando) ¡Guardiana!

SE ABRE LA PUERTA DEL FONDO Y SALE UNA SEÑORA OBESA, CON UNA MASCADA TAPÁNDOLE EL PEINADO ESTA MUY PINTADA Y TIENE UN CIGARRILLO EN LA MANO. LA PERSONA EN LA MESA LE SEÑALA CON LA CABEZA A LOS SEÑORES.

Emiliano: ¿Cómo le va señora?

EXTIENDE SU MANO. LA GUARDIANA NO HACE CASO DEL SALUDO Y RESPONDE CON UN MOVIMIENTO DE LA CABEZA.

EMILIANO: Aquí le traigo a un amigo, necesita el dinero. Es de Guatemala... y de seguro le ayuda a hacer colecta.

GUARDIANA: (a Esteban) ¿Cómo te llamas?

ESTEBAN: Esteban.

LA GUARDIANA LO MIRA DE ARRIBA A ABAJO.

GUARDIANA: Pásale.

ESCENA 18. INTERIOR. AGENCIA DE VIAJES. DÍA.

ELVIRA ENTRA. ANA ESTA ESCRIBIENDO UNAS COSAS A MAQUINA.

ANA: Buenos días, en que puedo servirle.

ELVIRA: Quiero un boleto para Nuevo Laredo, para dentro de tres días.

ANA: Muy bien cual es su nombre

ELVIRA: Elvira Blanche.

ANTE LA RESPUESTA ANA MIRA CON INTERÉS.

ANA: Su nombre se me hace conocido, no...

ELVIRA (Interrumpiendo, amable) Escribo para el periódico que tienes atrás de ti.

ANA: (Apenada) Hay si, perdón... lo leo muy seguido sabe... bueno, entonces yo aquí le tengo apuntado, déjeme ver cuanto es la tarifa en cada línea aérea.

ANA ABRE EL CAJÓN DONDE ESTÁ LA FOTO DE ANTONIO. SE QUEDA MIRANDO UN RATO. ELVIRA MIRA SOBRE LA MESA, CURIOSANDO.

ELVIRA: Galán el muchacho.

ANA SONRÍE.

ELVIRA: Oye pero no lo tengas en el cajón. ¿Es tu novio?

ANA: Era.

ELVIRA MIRA A ANA QUE TRATA DE DISTRAERSE EN UNA LISTA Y APUNTA VARIAS CIFRAS EN UNA TARJETA DONDE SE LEE CLARAMENTE "AGENCIA DE VIAJES".

ANA: Estas son las tarifas, por viaje redondo.

ELVIRA: Gracias. Pero primero. (transición) Cierra ese cajón y no lo veas. Espera a que él te llame. Y una última cosa: ¿Aceptan tarjeta?

ANA SONRÍE.

ESCENA 19. EXTERIOR. PASEO DE LA REFORMA, EN CHAPULTEPEC. DÍA.

CAMINAN FELIPE Y PILAR.

FELIPE: Aquí adelante hay otro museo. Es de arte moderno, a lo mejor hay algún artista español (transición) ¿No te aburren?

PILAR: Por supuesto que no.

CAMINAN UN MOMENTO SIN DECIR NI UNA PALABRA.

FELIPE: Entonces vives sola desde que murió tu mamá.

PILAR: Sí, la casa se me hace enorme, fría...

FELIPE: Debe ser muy duro.

PILAR: Si... en realidad no tanto. La relación entre mi madre y yo no era del todo buena. Ella era muy trabajadora y muy dura. Desde pequeña me ponía a trabajar con ella.

PILAR MIRA HACIA EL CIELO.

ESCENA 20. FLASH BACK. INTERIOR, CUARTO DE COSTURA. NOCHE.

LA AGUJA DE UNA MAQUINA DE COSER REPIQUETEA SOBRE UN BORDADO, HAY UNA PEQUEÑA Y SU MADRE DEDICADAS A LAS LABORES DE COSTURA EN UN CUARTO OSCURO, DE PAREDES LISAS. LA PEQUEÑA NIÑA SE PINCHA EL DEDO, LLORA Y LA MADRE LA REGAÑA.

MADRE DE LA NIÑA: Joder chiquilla, fijaos en vuestras maneras, que habéis manchao la tela.

LA NIÑA LLORA Y PIDE AYUDA.

ESCENA 21. EXTERIOR. PASEO DE LA REFORMA. DIA.

COMO REGRESANDO DE UN BREVE SUEÑO PILAR ABRE LOS OJOS Y SIGUE.

PILAR: Como sea salimos adelante. Gracias a esos años de trabajo mi madre ahorró algún dinero, cuando murió yo lo utilicé para abrir una tiendita de ropa.

FELIPE: ¿Y como le va al negocio?

EN ESE MOMENTO LLEGAN AL CARRO.

PILAR: No muy bien... bueno no es la gran cosa (transición) dadme las llaves del auto que te tengo una sorpresa.

FELIPE EXTRAÑADO LE DA LAS LLAVES.

FELIPE: ¿Qué es?

PILAR: ¿Tienes apetito?

FELIPE: Pues si.

PILAR: Mira el bocadillo que os he preparado.

FELIPE OBSERVA DOS PIEZAS DE PAN CON JAMÓN SERRANO.

FELIPE- ¿Es español?

PILAR: (Divertida) Vamos hombre que no muerde... es un bocata, es pan, le untas jitomate y le pones jamón serrano; también lleva aceite de oliva pero en tu casa no tienen.

FELIPE LE DA UNA MORDIDA.

FELIPE: Bueno, (pasa el bocado) ahora yo te voy a dar un bocata mexicano.

SE MARCHAN CAMINANDO EN OTRA DIRECCIÓN, COMPARTIENDO EL BOCATA.

ESCENA 22. INTERIOR. CUARTO DE LA GUARDIANA. DIA.

LA MANO DE LA GUARDIANA SOSTIENE UN CIGARRO QUE CASI EN SU TOTALIDAD ES CENIZA. MIENTRAS SE ESCUCHA SU VOZ, SE LLEVA EL CIGARRO A LA BOCA.

GUARDIANA: Cada día regresas aquí a las cinco, hacemos cuentas y te llevas la quinta parte.
¿Entendiste?

ESTEBAN HACE UN GESTO AFIRMATIVO. LA GUARDIANA SE LLEVA EL CIGARRO A LA BOCA Y MIRA CON ATENCIÓN A ESTEBAN.

GUARDIANA: ¿De veras eres de Guatemala?

ESTEBAN: Si, de la sierra de Chama.

LA GUARDIANA SE LEVANTA Y CONFORME VA DANDO VUELTA A LA MESA, HABLA CON ESTEBAN.

GUARDIANA: Vas para el otro lado. Bien. México nada más es zona de paso. En nuestra tierra creen que aquí es la gran cosa. No, que va ser. Que allá se mueren de hambre, aquí también. De aquí también se van para el otro lado. (Se voltea y le mira de frente) Que ningún mexicano te quiera hacer tarugo. Nada mas saben que eres de Guatemala y te quieren sacar provecho Pero mírame... ya llevo cuatro años viéndole la cara a muchos mexicanos.

LA GUARDIANA NUEVAMENTE OCUPA SU LUGAR MIENTRAS SE ACOMODA EL BUSTO CON DESENFADO.

GUARDIANA: Me caes bien paisano. A lo mejor hasta te toca la tercera parte de la boteada.

ESTEBAN SE LEVANTA TOMA SU BOTE.

ESTEBAN: Permiso.

CON UNA LEVE INCLINACIÓN, SE DESPIDE Y SALE DEL CUARTO.

ESCENA 23. EXTERIOR. CASA DE LA GUARDIANA. TARDE.

ESTEBAN SALE CON SU BOTE, EN COMPAÑÍA DE EMILIANO. EN LA ACERA DE ENFRENTA HAY UN HOMBRE QUE NO QUITA LA VISTA DE LA CASA DE LA GUARDIANA. MIRA PARA AMBOS LADOS PARA VERIFICAR QUE NO SE HA NOTADO SU PRESENCIA Y SE RETIRA EN DIRECCIÓN CONTRARIA A LA DE ESTEBAN Y EMILIANO.

ESCENA 24. EXTERIOR. SALIDA DE TORTERÍA. DIA.

UNA PIERNA SE CUECE EN LA PARRILLA. UNA MANO ENTREGA EL CAMBIO. LO RECIBE FELIPE.

FELIPE: Gracias.

SALEN DE LA TORTERÍA. FELIPE LE ACERCA LA TORTA A PILAR, FORZÁNDOLA A COMER DE MANERA JUGUETONA.

ESCENA 24. EXTERIOR. CALLE. DIA.

PILAR: No hombre ya no.

FELIPE: Ándale que yo me comí todo tu bocata.

PILAR: Hombre, pero es que esto es una barbaridad.

FELIPE: Ándale una mordidita.

PILAR: ¡Ya! (Transición) Que te creía más tímido.

FELIPE SONRÍE RUBORIZADO. PILAR LO TOMA DEL BRAZO.

PILAR: Se está bien contigo.

LLEGAN AL CARRO.

FELIPE: Espérate, te tengo una sorpresa.

PILAR: ¿Otra de tus tortas?

FELIPE ABRE UNA DE LAS PUERTAS DEL CARRO SACA UNA CAJA QUE TIENE UNA ORQUÍDEA. PILAR LA RECIBE ENCANTADA.

PILAR: ¿Es una orquídea, verdad? -

FELIPE: Por el gusto de estar contigo.

ELLA LO MIRA CON CURIOSIDAD, CON INTERÉS, CON AGRADO.

PILAR: ¿Por qué una orquídea?

FELIPE: Te va bien

PILAR QUEDA CONTENTA CON LA RESPUESTA, DESPUÉS DE PENSAR UN RATO, LO MIRA.

PILAR: ¿Quién eres Felipe?

ELLA SE ACERCA.

FELIPE: Desde que te conozco, no lo se.

PILAR LO BESA. FELIPE SE DEJA LLEVAR.

ESCENA 25. INTERIOR. OFICINA JUDICIAL. TARDE

ENTRA UN JUDICIAL, ES EL MISMO QUE VIGILABA LA CASA DE LA GUARDIANA.

JUDICIAL: Ya estuvo comandante, como usted dijo, la guatemalteca esa sigue operando en Tláhuac.

COMANDANTE: ¿Seguro que tenemos todo para agarrarla?

JUDICIAL: Sí comandante.

COMANDANTE: Ni modo, una entradita menos por protección, pero igual nos vale un ascenso, lo que le conviene al jefe le conviene a uno ¿verdad Chivo?

JUDICIAL: Pos' si jefe.

CON UN MOVIMIENTO DE MANO EL COMANDANTE DESPIDE AL JUDICIAL, AL TIEMPO QUE TOMA EL TELÉFONO.

COMANDANTE: Con Elvira Blanche por favor, de parte del comandante Asencio.

ESCENA 26. INTERIOR. REDACCION. TARDE.

ASISTENTE: ¡Elvira!!!

APRESURADA LLEGA ELVIRA.

ASISTENTE: Es un judicial, Asencio creo.

ELVIRA: ¿Sí? Bien muy bien, y usted comandante como está.

ESCENA 27. INTERIOR. OFICINA DE JUDICIAL. TARDE.

COMANDANTE: Bien Elvira, bien. Pues aquí cumpliéndole en lo que quedamos, fíjese que le tengo algo muy bueno de los guatemaltecos, una exclusiva para usted, un trancazo.

ESCENA 28. EXTERIOR. CALLE. TARDE

ESTEBAN EN UN CRUCERO, ESTA RECOLECTANDO COOPERACIÓN PARA LOS NIÑOS MINUSVÁLIDOS. DE REPENTE OYE UN CLAXON. ES EMILIANO, DESDE SU TAXI.

EMILIANO: Qué pasó, ¿cómo te va?

ESTEBAN: Bien.

EMILIANO: Mira, ya que estas aquí te traigo estos.

SACA UNOS LIMPIA PARABRISAS.

EMILIANO: Los ofreces a 10 y los vendes a 7. Hay nos vamos a michas.

LE DA UNA BOLSITA CON LA MERCANCÍA. HECHA UN CHIFLIDO.

EMILIANO: ¡Hey orejas!

UN TIPO EN EL CAMELLÓN DE LA CALLE LE RESPONDE CON UN SALUDO.

EMILIANO: Es cuate mío, ahí lo dejas

EL TIPO HACE UNA SEÑA CON LA MANO.

EMILIANO: A trabajar mijo, que la casa pierde.

EMILIANO SE SUBE A SU TAXI Y SE VA. ESTEBAN SE QUEDA PERPLEJO.

ESCENA 29. INTERIOR. COCINA DE LA CASA DE FELIPE. NOCHE.

DE LA LUZ DE LA COCINA LA TOMA BAJA HASTA LA MESA, LA FAMILIA DE FELIPE ESTA CENANDO. LA PLATICA ES ANIMADA. PILAR RECHAZA EL ÚLTIMO PLATO DE COMIDA QUE LE OFRECEN.

PILAR: Ya no gracias que hoy Felipe me ha dado mucho de comer.

PADRE DE FELIPE: Entonces se la pasaron bien.

PILAR: Excelente.

ELLA PONE SU MANO SOBRE LA DE FELIPE.

PILAR: Felipe conoce muy bien la ciudad y muchos lugares interesantes. Es el mejor guía que puede existir

MIENTRAS DICE ESO LAS HERMANAS CRUZAN MIRADAS INQUISITIVAS. LA MADRE QUIEN HABÍA ESTADO VOLTEADA, MIRA A PILAR Y SEÑALA.

MADRE DE FELIPE: A lo mejor mañana las niñas te pueden llevar de compras, Felipe ya va a estar ocupado.

PILAR: Ya acordaremos mañana (se levanta de la mesa) con su permiso, ah tío, quisiera hacer una llamada, por pago retroactivo por supuesto.

PADRE DE FELIPE: ¿Perdón?

PILAR: Es decir, que la cobren en España.

MADRE DE FELIPE: Claro hija, llévate el teléfono a tu cuarto.

PILAR: Gracias por la merienda tía, permiso.

MIRA A FELIPE ANTES DE RETIRARSE. EL PADRE DE ÉSTE OBSERVA CUANDO SE CRUZAN LAS MIRADAS, SE ACERCA A SU MUJER, QUIEN ESTÁ PARADA TOMANDO UN CAFÉ.

PADRE DE FELIPE: ¿Cómo ves a la prima de tu hijo?

LA MADRE DE FELIPE, VOLTEA ALGO SORPRENDIDA Y ALCANZA A OBSERVAR A PILAR SUBIR LAS ESCALERAS. LA MIRA CON ATENCIÓN. NO RESPONDE, SE LLEVA LA TAZA DE CAFÉ A SU BOCA.

ESCENA 30 INTERIOR. CUARTO DE PILAR. NOCHE.

PILAR LLEGA AL CUARTO. TOMA UNA VALIJA Y SACA UNA AGENDA. EN LA PORTADA TIENE UNA ORQUÍDEA. VOLTEA A MIRAR LA ORQUÍDEA QUE LE REGALÓ FELIPE. EMITE UN PEQUEÑO SUSPIRO, CONSULTA UN NÚMERO. TOMA EL TELÉFONO.

PILAR: Es una llamada a España, lo cobran allá verdad. Si, es 3 47 888 15... ¿Pedro? Hola amor, te hecho de menos... sí, se ha tragado toda la historia... es un buen chico, va hacer lo que yo le pida... no te preocupes mi amor, la herencia es nuestra.

CONFORME DICE SUS ÚLTIMAS PALABRAS SE RECUESTA EN LA CAMA, DONDE TAMBIÉN SE ENCUENTRA EL REGALO DE FELIPE: LA ORQUÍDEA SOBRE LA AGENDA.

FIN DEL CAPITULO 1

FORASTEROS EN LA CIUDAD

EPISODIO II: DOS HISTORIAS (2a parte)

ORIGINAL DE: Roberto Valdés

NUMERO DE ESCENAS: 30

ADAPTACION: Roberto Valdés

NÚMERO DE HOJAS: 23

PERSONAJES PRINCIPALES

FELIPE (rentador de autos, Joven, tímido, inseguro) EMILIANO (Taxista, gordo, bonachón)

DON SIMON (Dueño de hotel, canoso, amable) ANA (Agente de viajes, joven)

PILAR (Española, hermosa, simpática) ELVIRA (Periodista, edad madura)

ESTEBAN (Illegal guatemalteco, joven) GUARDIANA (Delincuente, obesa)

PERSONAJES SECUNDARIOS

ESTHER (Hermana de Felipe)

PADRE DE FELIPE

MADRE DE FELIPE

FERNANDA (Hermana de Felipe)

MADRE DE ANA (En flash Back)

ANA NIÑA

COMANDANTE (Contacto de Elvira)

VOZ DE HOMBRE (cómplice de Pilar)

NINA ACCIDENTADA

AGENTE DE MIGRACION

POLICIA AEROPUERTO

AZAFATA

FOTOGRAFO

VENDEDOR AMBULANTE

ESPOSA DE EMILIANO

LOCACIONES:

HOTEL: LOBBY

RESTAURANT

AGENCIA DE VIAJES: ESCRITORIO DE ANA

TAXI EMILIANO

SALA DE REDACCIÓN

CARRO DE ELVIRA

CALLE EN COLONIA POPULAR

BLVR. AEROPUERTO

CRUCERO PARA VENDEDORES AMBULANTES

CASA DE FELIPE: SALA, COCINA, CUARTO DE FELIPE Y EXTERIOR CALLE

CASA DE LA GUARDINA: FACHADAY EXTERIOR CALLE

CASA EMILIANO: COMEDOR Y SALA, EXTERIOR CALLE.

DEPARTAMENTO DE ELVIRA: SALA

HOTEL: PASILLO Y CUARTO DE PILAR

HOTEL: SITIO DE TAXIS Y EXTERIOR CALLE

AEROPUERTO: ENTRADA Y ZONA DE TAXIS, MOSTRADOR DE RECEPCION DE EQUIPAJE, ZONA DE REVISION DE EQUIPAJE, ESCALERAS ELECTRICAS PARA ABORDAR, MIRADOR.

AVION: SECCION DE PASAJEROS

SETS

CUARTO DE COSTURA (Flash back)

RECAMARA (Flah Back)

EXTRAS:

EN AEROPUERTO: GENTE Y POLICIAS
JUDICIALES EN ARRRESTO
GENTE Y PARAMEDICOS EN EL
ACCIDENTE DE LA NIÑA.

UTILERIA:

ORQUIDEA
DOCUMENTO FIRMADO

FORASTEROS EN LA CIUDAD, EPISODIO UNO, SEGUNDA PARTE

ESCENA 1. ESCENAS DEL CAPITULO ANTERIOR

ESCENA 2. ENTRADA DEL PROGRAMA.

ESCENA 3. INTERIOR. SALA-COMEDOR CASA DE EMILIANO. DIA.

ESTEBAN Y EMILIANO DESAYUNAN, LA ESPOSA DE EMILIANO LES SIRVE.

EMILIANO: Unos huevitos Esteban, la chamba está dura.

ESTEBAN, ACEPTA MIENTRAS SIGUE MASTICANDO OTRA COSA

EMILIANO: ¿Te fue bien en la boteada?

ESTEBAN: Si, ayer me dieron mi parte.

EMILIANO: GUARDA BIEN TUS CENTAVOS. OYE VIEJA, TODAVÍA TU COMADRE MANEJA LA TANDA, IGUAL Y AQUÍ MI CUATE LE PUEDE ENTRAR PARA QUE NO GASTE SU DINERO.

ESPOSA DE EMILIANO: No viejo, tuvo broncas con Amalia y ya no quiso seguirle (la esposa de Emiliano, le sirve un plato a Esteban) Oye viejo, si es seguro eso de pedir limosna para inválidos que no existen.

EMILIANO: Que te preocupas, esa mujer lo hace desde hace cuatro años y ni quien le diga nada (termina de comer). Esteban, como ayer te fue muy bien con los limpiaparabrisas, ahí te dejo más, los vendes igual y nos vamos por mitades.

ESPOSA DE EMILIANO (en reproche) Ya lo pusiste a vender.

EMILIANO: Cada quien su lucha vieja, usted a lo suyo, a ver ¿qué los niños de esta casa no van a la escuela o qué?

ESPOSA DE EMILIANO. Ya, ya...

SU ESPOSA SE RETIRA MOLESTA, ESTEBAN TERMINA DE COMER MIENTRAS EMILIANO LE DA UNAS PALMADAS EN EL HOMBRO.

ESCENA 4. INTERIOR. SALA DE REDACCION. DIA.

UN FOTÓGRAFO CANOSO Y DELGADO ACOMODA SU EQUIPO EN SU MALETA. APARECE ELVIRA.

ELVIRA: Agustín, dónde andas mi vida.

FOTOGRAFO: Hola Elvirita.

ELVIRA: Órale tenemos que estar a las nueve en avenida Tláhuac.

AGUSTÍN SE HECHA LA MALETA AL HOMBRO Y COMIENZAN A CAMINAR POR LA REDACCIÓN. PREGUNTA.

FOTOGRAFO: ¿Qué es?

ELVIRA: El asunto esta buenísimo. Ves que ahorita están por implementar operativos para repatriar Guatemaltecos, pues da la casualidad que ahora se les ocurre atrapar a una guatemalteca que viene haciendo transas desde hace cuatro años.

FOTOGRAFO: No pos' que oportunos.

ELVIRA: Te digo... (Transición) Eso sí, la verdad, lo que hace no tiene nombre, imagínate que pone recolectores que piden dinero dizque para una Asociación para los minusválidos.

FOTOGRAFO: ¿Cómo los de los botes de las esquinas?

ELVIRA ASIENTA CON LA CABEZA.

FOTOGRAFO: ¿Y es pura transa?

ELVIRA: Pues sí. Apúrate si no, no llegamos a ver como la agarran.

EN ESE MOMENTO CRUZAN LA PUERTA A LA CALLE.

ESCENA 5.INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. DIA.

FELIPE LLEGA CANTURREANDO CONTENTO, DON SIMÓN EN EL MOSTRADOR, LO MIRA CON ATENCIÓN.

DON SIMON: Buenos días.

FELIPE: (Alegre) Qué pasó Don Simón.

DON SIMON: ¿Y ahora? A poco la renta de autos va muy bien.

FELIPE: No que va ser, es otra cosa.

EN ESE MOMENTO SUENA EL TELÉFONO EN EL MOSTRADOR DE FELIPE.

FELIPE: Renta un auto, buenos días... ¡Pilar!

DON SIMÓN HACE UN GESTO DE QUE ACABA DE COMPRENDER LA SITUACIÓN Y TRAS SONREÍR SE RETIRA.

ESCENA 6. INTERIOR. SALA CASA DE FELIPE. DIA.

PILAR ESTA CON EL TELÉFONO ACOMPAÑADA DE LAS HERMANAS.

PILAR: Felipe, tus hermanas se han ofrecido para llevarme a conocer unas tiendas. Sólo llamaba para ver si íbamos a comer como quedamos.

ESCENA 7. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. DIA.

FELIPE DENOTA SORPRESA AL OÍR LAS PALABRAS DE PILAR.

FELIPE: Pero si no... (comprendiendo) ah, si, si, ya entiendo, este... cuando tu digas. ¿Paso por ti?

ESCENA 8. INTERIOR. SALA CASA DE FELIPE. DIA.

PILAR: No, ellas me han ofrecido llevarme a tu trabajo. Entonces a las tres como acordamos.
Saludos. Chao.

ESCENA 9. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. DIA.

FELIPE CUELGA EL AURICULAR. DON SIMÓN LO MIRA E INTERCAMBIAN UNA SONRISA.

ESCENA 10. EXTERIOR/INTERIOR. CARRO DE ELVIRA ESTACIONADO. DIA.

DENTRO DEL AUTO, ELVIRA Y EL FOTÓGRAFO ESPERAN. ELVIRA MIRA EL RELOJ. EL FOTÓGRAFO ESTÁ COMIENDO UNAS PEPITAS, OFRECE A ELVIRA QUIEN LAS RECHAZA.

ESCENA 11. EXTERIOR. CALLE. DIA.

ESTEBAN CRUZA UNA CALLE.

ESCENA 12. INTERIOR/EXTERIOR. AUTOMOVIL ESTACIONADO. DIA

FOTOGRAFO: ¿A qué horas va ser el arresto?

ELVIRA: A las nueve.

ESTEBAN CAMINA POR LA ACERA APROXIMÁNDOSE AL CARRO DE ELVIRA, LLEVA SU CREDENCIAL DE COLECTA EN LA MANO.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

ELVIRA: Voy a echar un ojo

Elvira se baja del carro. Cuando lo hace golpea a Esteban quien cae. Elvira lo ayuda a levantarse y toma la credencial del suelo. La lee.

ELVIRA: ¿Trabajas ahí?

ESTEBAN: (Nervioso) Estoy y vengo.

ELVIRA LO MIRA CON ATENCIÓN. ESTA INTRIGADA.

ELVIRA: ¿De dónde eres?

ESTEBAN SE SORPRENDE. PASA SALIVA.

ELVIRA: ¿Dónde naciste?

ESTEBAN SE PONE AUN MÁS NERVIOSO. JUSTO CUANDO PARECE PONERSE EN MARCHA PARA HUIR, SE ESCUCHA EL CHIRRIAR DE LLANTAS, VARIOS AUTOS LLEGAN AL FRENTE DE LA CASA DE LA GUARDIANA. MUCHOS HOMBRES BAJAN DE LOS CARROS, ENTRE ELLOS EL COMANDANTE ASENCIO Y EL "CHIVO". EL FOTÓGRAFO SALE DEL CARRO Y EMPIEZA HACER SU LABOR. ELVIRA MIRA AL ASUSTADO ESTEBAN.

ELVIRA: Métete al carro.

ESTEBAN DUDA.

ELVIRA: (Enérgica) Métete o les digo que te agarren.

EN ESE MOMENTO VAN SACANDO A LA GUARDIANA DE LOS PELOS ESTEBAN SE METE AL CARRO. ELVIRA HACE UNA SEÑA AL FOTÓGRAFO, PARA DESPEDIRSE. ESTEBAN MIRA COMO EMPUJAN A TROMPICONES A LOS OTROS. ELVIRA SE SUBE AL CARRO.

ELVIRA: Eres de Guatemala, ¿verdad?

ESTEBAN NO RESPONDE.

ELVIRA: Tranquilo, ahorita me cuentas todo.

ELVIRA ARRANCA EL CARRO Y SE VAN.

ESCENA 11. INTERIOR. SALA Y COMEDOR CASA DE FELIPE. DIA.

LLEGAN PILAR Y ESTHER. FERNANDA, SE ENCUENTRA SENTADA EN LA SALA LEYENDO UNA REVISTA. PILAR SALUDA AMIGABLEMENTE.

PILAR: Hola.

FERNANDA CONTESTA CON UNA SONRISA. PILAR SUBE LAS ESCALERAS. ESTHER CAMINA HACIA SU HERMANA, SE NOTA CANSADA. SE DEJA CAER EN EL SILLÓN.

FERNANDA: ¿Qué tal la prima?

ESTHER HACE UN MOVIMIENTO CON LA CABEZA, QUE DESCRIBE "MAS O MENOS".

ESTHER: Estoy cansadísima, ahorita tu la llevas con Felipe. Van a comer. (Mira a su hermana haciendo énfasis en esta última frase). A ti te toca llevarla, yo me voy a ver con Adriana.

SU HERMANA SE LEVANTA, Y SUBE TAMBIÉN LAS ESCALERAS. ELLA LLEGA AL TELÉFONO Y LEVANTA EL AURICULAR.

PILAR: (su voz a través del teléfono) ... es que no me dices nada tierno.

ESTHER SE SORPRENDE.

ESCENA 12.INTERIOR. RECAMARA DE PILAR. DIA.

ESTA REPOSTADA EN LA CAMA. LA VOZ DEL HOMBRE CON EL QUE CONVERSA, CON ACENTO ESPAÑOL, SE ESCUCHA EN OFF A TRAVÉS DEL TELÉFONO.

VOZ HOMBRE: Que quieres que te diga mujer, la llamada es cara. Mejor cuéntame de tu primo.

PILAR: Vale, hoy lo voy a ver. El esta encantado, va hacer lo yo quiera, no te preocupes por nada amor.

VOZ HOMBRE: Oye tengo que salir, te dejo,(Transición) y suerte con el iluso.

EL SONIDO AL COLGAR EL AURICULAR Y EL TONO DE OCUPADO.

PILAR: (al teléfono) Yo también te quiero.

ESCENA 13. INTERIOR. SALA CASA DE FELIPE. DÍA.

SE ESCUCHA EL TONO DE OCUPADO. ESTHER HA ESCUCHADO LA CONVERSACIÓN ESTA CONFUNDIDA. AUN TIENE EL TELÉFONO EN LA MANO. SE OYEN UNOS PASOS BAJANDO LA ESCALERA. SON SU HERMANA Y PILAR.

PILAR: Chao.

FERNANDA: Nos vemos.

Y ÉSTHER PERMANECE MUDA CON LA SORPRESA EN EL ROSTRO.

ESCENA 14. INTERIOR. DEPARTAMENTO DE ELVIRA. DÍA.

APARECE UNA MESA DE CENTRO. SOBRE ÉSTA HAY UNOS CIGARROS, UNA TORTA A MEDIO COMER, UNA CAJETILLA Y JUSTO CUANDO SE VE UNA GRABADORA DE MANO APARECE UN DEDO FEMENINO.

ELVIRA: (en off) Ya estás listo

EL ROSTRO DE ESTEBAN, QUIEN MIRA HACIA EL SUELO Y EMITE UN LIGERO GRUÑIDO DE AFIRMACIÓN. EL DEDO DE ELVIRA ACTIVA LA GRABADORA. SE SIENTA.

ELVIRA: ¿De dónde eres?

EL GUATEMALTECO SE FROTA LAS MANOS, Y SE LAS LLEVA A SU BARBILLA.

ESTEBAN: De la sierra de Chama, vivo en una ranchería cerca de San Pedro Charchá. Salí hace seis semanas de allá. Me pasaron por Ciudad Cuauhtémoc, en un camión. Yo iba con otros dos. No supe que fue de ellos. Me estuvieron dando aventones, hasta que encontré un camionero que me dio para mi pasaje y llegué aquí. Me recibió un amigo suyo. Ahí estoy con él.

ELVIRA: ¿Por qué te veniste?

ESTEBAN: Mi vieja, mi vieja lloraba mucho, mucho por el chiquito que se nos murió; mucho por mi cuñado que lo mataron; mucho por que no había comida para los otros cinco niños.

ELVIRA: ¿Qué buscas?

ESTEBAN: Aquí, nada... nada' más estoy de paso... Voy a los Estados Unidos. Nomás quiero dólares; na' más quiero eso, dólares, ya no quiero sierra, ni hambres, ni asaltos... ni tampoco que me agarre un mexicano.

LOS OJOS DE ESTEBAN ESTÁN HÚMEDOS Y MIRA FIJAMENTE A ELVIRA.

ESCENA 15. INTERIOR. RESTAURANT. DIA.

PILAR Y FELIPE COMEN EN SILENCIO. PILAR ESTA MUY SERIA.

FELIPE: ¿Te gusta?

PILAR: (Distraída) Sí... si...

FELIPE: ¿Qué tienes?

PILAR: Nada.

FELIPE LA MIRA INSISTENTE.

FELIPE: Anda, tenme confianza, dime...

PILAR: Nada son problemas que tengo en España.

FELIPE: Cuéntame.

LE TOMA LA MANO.

PILAR: Te he dicho que el negocio no iba muy bien. La verdad es que anda muy mal. El banco me ha advertido que me quita el negocio y la casa si no le presento una garantía de pago

FELIPE: ¿Tendrás un carro, otras propiedades?

PILAR: No.

FELIPE: Oye, y tu parte de la herencia no te alcanza para pagar, si la vendes...

PILAR: Hombre como crees, no me alcanza, necesito pesetas no pesos. (transición) Antes de conocerlos, de conocerte, había pensado si fuera posible que me dieran un papel una carta que fuera valido en España, donde dijera que yo era dueña de las propiedades. Eso ya sería garantía para el banco.

FELIPE: Vas hablar con mi papá.

PILAR: No. Lo he pensado mejor. Se puede prestar a un mal entendido y no quiero arruinar mi relación con tu familia.

FELIPE: Si quieres te acompaño a hablar con mi papá...

PILAR: (interrumpiendo) No hombre ya olvídale.

LE TOMA LA MANO Y SE ACARICIA EL ROSTRO CON ELLA.

PILAR: Te lo platico por la confianza que te tengo.

FELIPE: Ándale, es una firma lo que necesitas. Mi papá si te la da.

PILAR: Sí, necesito la firma de Felipe Rangel. Pero no la quiero, anda acaba tu comida.

EL ROSTRO DE FELIPE REFLEXIVO.

FELIPE: Oye, en el testamento dice que se dejan todos los bienes a Felipe Rangel y a Yolanda Quijada, nada mas dice los nombres, no especifica que son mi padre y tu madre que en paz descansen.

PILAR: ¿Y?

FELIPE: Yo leí ese testamento, como lo hicieron hace 40 años está muy mal hecho, mi papá nos dijo que te envió una copia.

PILAR AFIRMA CON LA CABEZA, DENOTA CURIOSIDAD.

FELIPE: En el testamento dice que deja sus bienes a sus parientes, o sea que no especifica el parentesco de mi tío con Felipe Rangel.

PILAR: ¿Si?

FELIPE: Pues yo soy Felipe Rangel. Y lo que tu necesitas es la firma de Felipe Rangel.

PILAR LO MIRA SORPRENDIDA.

PILAR: Cierto, cierto, pero olvídate del asunto. No pienses tonterías, imagínate lo que diría tu familia... (Transición) Y acábate tu sopa niño inquieto.

RIÉN, SIGUEN TOMADOS DE LA MANO. FELIPE SE HA INCLINADO A ACABAR SU COMIDA Y PILAR LO MIRA MALICIOSA.

ESCENA 16. EXTERIOR. AFUERA DE LA CASA DE EMILIANO. TARDE.

LLEGA EL CARRO DE ELVIRA.

ESCENA 17. EXTERIOR/INTERIOR. CARRO DE ELVIRA EN MOVIMIENTO. TARDE.

ESTEBAN: Aquí es, ahí donde está el taxi.

ELVIRA PARA EL CARRO.

ELVIRA: ¿Qué vas a hacer?

AL FONDO SE ABRE LA PUERTA DE LA CASA Y SALE EMILIANO.

ESTEBAN: Seguir.

ESTEBAN SALE DEL CARRO SALUDANDO A EMILIANO. ELVIRA SE INCLINA PARA ALCANZAR A VER A EMILIANO.

ELVIRA: Cuide a su amigo.

EMILIANO REACCIONA CON CURIOSIDAD AL LLAMADO DE LA MUJER.

EMILIANO: ¿No la conozco?

ELVIRA. (desde el carro) En el hotel donde usted hace sitio. Ya nos estamos conociendo.

ELVIRA SE VA EMILIANO ABRAZA A ESTEBAN ENCAMINÁNDOLO A LA CASA.

EMILIANO: Pásale, cuéntame como te fue.

ESCENA 19. INTERIOR. SALA CASA DE FELIPE. NOCHE.

FELIPE Y PILAR VAN LLEGANDO, ESTA TODA LA FAMILIA EN LA SALA.

FELIPE: ¿Hola que paso?

TODA LA FAMILIA ESTA MUY SERIA. EL PADRE SE INCORPORA.

PADRE DE FELIPE: Vamos a platicar un momento muchachos, parece que hay un mal entendido...

MADRE DE FELIPE: (Interrumpiendo) Pilar, Esther nos comentó que escuchó una conversación tuya por teléfono, al parecer nada bueno.

FELIPE: ¿Qué, que pasa?

PILAR PREOCUPADA.

ESTHER: No lo se, que nos lo diga tu primita.

PILAR SUJETA FUERTE LA MANO DE FELIPE.

FELIPE: (a Pilar) No te preocupes.

ESTHER: (a Pilar) No te hagas. Yo te oí, tu planeas algo contra mi hermano.

FELIPE: (confundido) ¿Qué?

ESTHER: (a Felipe) Estaba hablando con un hombre, se hablaban con mucho cariño y mencionaron que te iban a engañar.

PILAR: No es cierto, yo a tu hermano le quiero.

FERNANDA: (enfurecida) ¡Mosca muerta!

PILAR SALE CORRIENDO, ROMPIENDO EL LLANTO. FELIPE MIRA A TODA SU FAMILIA, SALE TRAS PILAR.

ESCENA 20. EXTERIOR. AFUERA DE CASA DE FELIPE. NOCHE.

FELIPE ALCANZA A PILAR. ELLA AUN LLORA, ÉL LA TOMA DE LOS HOMBROS Y ELLA SE DEJA CAER EN SU BRAZOS. LLORA EN SU HOMBRO.

PILAR: Sólo hablé con mi ayudante en España y me comentó de los problemas. Me preguntó si tu familia me iba a ayudar. Tu hermana lo entendió mal (Transición) o tal vez a tu familia no le gusta que estemos juntos.

FELIPE: No digas eso, vamos adentro. Vamos a explicarles, que nos entiendan.

PILAR : (Interrumpiendo) No Felipe, esto no lo perdono, me voy, no me interesa la herencia ni nada. Me marcho.

FELIPE: No te exaltes, quédate.

PILAR NIEGA CON LA CABEZA.

FELIPE: Bueno, te voy a llevar al hotel donde trabajo, ahí te van a hospedar bien (la mira con ternura). No te preocupes, no te voy a dejar sola.

FELIPE ABRAZA Y BESA A PILAR.

DURANTE EL BESO PILAR SE SUJETA FUERTEMENTE A FELIPE.

ELLA SE SEPARA PERPLEJA.

PILAR: (titubeante) ¿Puedes ir por mis cosas? Te espero en la esquina.

FELIPE SE ENCAMINA A SU CASA.

EL ROSTRO DE PILAR. DESDE DONDE ESTÁ SE ESCUCHA EL INGRESO DE FELIPE A SU CASA, QUE VA ACOMPAÑADO DE GRITOS, Y UNA ACALORADA DISCUSIÓN.

PILAR, CON LA MIRADA FIJA, SE TOCA LOS LABIOS.

ESCENA 21. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. NOCHE.

ELVIRA SENTADA EN UNO DE LOS SILLONES DE LOBBY. TIENE UN TRAGO, AL QUE MIRA MIENTAS LO BALANCEA OCIOSAMENTE.

DON SIMÓN SE ACERCA Y SE SIENTA FRENTE A ELLA.

DON SIMON: ¿Qué tienes periodista?

ELVIRA: ¿Estás enterado de que hay un operativo para la repatriación de los guatemaltecos?

DON SIMON: Sí.

ELVIRA: Hoy estuve a punto de entregar a uno.

DON SIMON: ¿Y por qué no lo hiciste?

ELVIRA: Me aproveché de la situación para entrevistarlo. (Transición) La historia es buenísima, me contó de sus hijos que murieron de hambre, de otros desnutridos, asesinatos, un montón de desgracias que tuvo el pobre.

DON SIMON: ¿Y lo vas a entregar?

ELVIRA: (Con molestia) ¡No! (Transición) Que me crees que soy una insensible que nada más ando buscando desgracias personales para que todo mundo se entere.

DON SIMON: Ese es tu trabajo.

ELVIRA SE LEVANTA. ESTA ANGUSTIADA.

ELVIRA. Pero no soy de piedra. Me duele que esté allá afuera, que tenga esa mirada de niño perdido, que viva al día, que ni siquiera tenga la certeza de volver a ver a sus hijos o que acabe ahogado en el Río Bravo (se vuelve a sentar). Me duele Simón, en verdad me duele.

DON SIMON: Lo sé. Pero vas a hacer algo o te vas a conformar con escribir la entrevista.

ELVIRA MIRA FIJAMENTE A DON SIMÓN.

DON SIMON: Eso es lo más fácil. Es tu única obligación.

DESDE LA PERSPECTIVA DONDE ESTÁN SENTADOS SE OBSERVA LLEGAR A FELIPE CON PILAR. ENTRAR ABRAZADOS, NO MIRAN A LOS LADOS Y LLEGAN AL MOSTRADOR.

FELIPE: ¿Don Simón?

ESTE SE LEVANTA Y SE DIRIGE AL MOSTRADOR

FELIPE: ¿Tiene cuartos sencillos? Es para mi amiga.

DON SIMON: ¿Pilar?

DON SIMÓN LANZA UNA MIRADA DE APROBACIÓN A FELIPE. ELLA SOLO DA UNA LIGERA SONRISA

DON SIMON: Ve llenando la ficha hijo, ahí me la dejas, aquí esta la llave, ¿sabes llegar?

FELIPE: Sí.

SIMÓN REGRESA CON ELVIRA, AL FONDO SE VE COMO PILAR Y FELIPE SE RETIRAN. ELVIRA COMIENZA A HABLAR SIN DEJAR DE VER SU COPA.

ELVIRA: (Hacia los muchachos que suben la escalera) Sabes que ni siquiera tengo un romance. Tengo 40 años, me la paso escribe y escribe, investigando y trabajando como una mula y aveces siento que no hago nada. Estoy harta Simón. Se que si no lo ayudo me voy a sentir mal

EL ROSTRO DE SIMÓN, SEVERO.

DON SIMON: Es un ilegal. La ley dice que el no debería estar aquí. Pero da la casualidad que lo conoces y ahora te cuesta trabajo decidir. La ley ayuda en eso. Para que no nos afecten tanto las tragedias personales.

SE LEVANTA Y VA HACIA EL MOSTRADOR, SE DETIENE Y DICE POR ÚLTIMO

DON SIMON: Haz lo de siempre Elvira, decide por ti misma.

ELVIRA SE LLEVA UN CIGARILLO A LA BOCA, CUANDO BUSCA EL ENCENDEDOR EN SU BOLSA, DESCUBRE UNA TARJETA QUE DICE AGENCIA DE VIAJES.

ESCENA 22. INTERIOR. PUERTA DEL CUARTO DEL HOTEL. NOCHE.

A LA ENTRADA DEL CUARTO, FELIPE LE ABRE LA PUERTA A PILAR, SE QUEDAN EN EL MARCO DE LA ENTRADA.

FELIPE: Duermes bien.

PILAR: Gracias. Te has buscado problemas con tu familia.

FELIPE HACE UN GESTO COMO PARA RESTARLE IMPORTANCIA AL
COMENTARIO

PILAR: Nadie había hecho eso por mí.

SE BESAN

HAN DADO UN PASO ADENTRO DEL CUARTO. FELIPE ACARICIA EL ROSTRO DE
PILAR. ELLA LE TOMA LA MANO Y RECARGA SU MEJILLA SOBRE ELLA.

PILAR: Tus manos...

LE BESA LA PALMA DE LA MANO.

PILAR: Se sienten bien tus manos.

FELIPE TOMA EL ROSTRO DE ELLA CON AMBAS MANOS.

PILAR: Gracias Felipe.

EL SE ACERCA.

FELIPE: No te voy a dejar.

LA BESA LA ABRAZA.

LAS CARICIAS RECORREN CABEZA Y ESPALDA.

PILAR LO MIRA FIJAMENTE. LE BESA EL CUELLO. SE HUNDE EN ÉL.
Y LA PUERTA SE CIERRA.

ESCENA 23. INTERIOR. CASA DE FELIPE. NOCHE.

FELIPE LLEGA A HURTADILLAS. EN LA COCINA SUS PADRES ESPERAN EN ROPA DE DORMIR.

MADRE DE FELIPE ¡Felipe!

FELIPE ASUSTADO Y SORPRENDIDO.

PADRE DE FELIPE: Felipe, ¿qué pasó?

EL NO RESPONDE, SUBE LAS ESCALERAS, CASI HUYENDO. SUS PADRES SE MIRAN CONSTERNADOS.

ESCENA 24. INTERIOR AGENCIA DE VIAJES. DÍA.

ANA ESTÁ MIRANDO EL RETRATO DE SU ANTIGUO NOVIO.

ELVIRA: (En off) Si lo vas a olvidar, olvídale.

ELVIRA ACERCÁNDOSE AL ESCRITORIO DE ANA.

ELVIRA: Si no, mejor háblale.

ANA MIRA SORPRENDIDA A ELVIRA, GUARDA EL RETRATO EN EL CAJÓN.

ANA: Perdón señorita Blanche... ya esta su boleto, ahorita se lo tengo, con todo y el cambio de nombre... Esteban Asunción, ¿verdad?, cual es el apellido Esteban o Asunción.

ELVIRA: Asunción

ANA: Bueno, aquí está.

ELVIRA: Gracias.

ELVIRA, DESDE LA PERSPECTIVA DE ANA SE LEVANTA, SIN DARSE LA VUELTA COMENTA.

ELVIRA: No le hables, no vale la pena.

ELVIRA CONTINUA LA MARCHA.

ANA TENÍA LA MANO SOBRE EL TELÉFONO. MIRA OTRA VEZ EL APARATO, RESOPLA, CUELGA Y SE LEVANTA.

ESCENA 25. INTERIOR. CUARTO DE PILAR EN EL HOTEL. DIA.

PILAR MIRA UN DOCUMENTO, COMIENZA A OÍR LA VOZ DE PEDRO.
TRANSICIÓN AL FLASH BACK.

ESCENA 26.FLASH BACK. INTERIOR. RECAMARA. NOCHE.

ELLA ESTA EN UN CUARTO METIDA EN LAS SABANAS, MIENTRAS UN HOMBRE CON EL TORSO DESNUDO DA INSTRUCCIONES EN SU ACENTO ESPAÑOL.

VOZ DE HOMBRE: Cuando logres convencerlo, lo haces que firme ese documento, lo llevas a la dirección que te he dado. Es de un abogado que nos ayudará a arreglar todo allá en México. Después de eso ya decidiremos si vendemos o vivimos de las rentas

EL SUJETO SE ACERCA. EL DOCUMENTO DEL QUE HABLABA ESTA SOSTENIDO EN UNA MANO POR PILAR, QUIEN LA TIENDE HACIA UN LADO DE LA CAMA

ESCENA 27. INTERIOR. CUARTO DE PILAR EN EL HOTEL. DIA.

SOBREIMPOSICIÓN DE ESE MISMO DOCUMENTO QUE AHORA ESTÁ SOBRE EL BURÓ. PILAR HA DEJADO DE RECORDAR, PERMANECE MIRANDO POR LA VENTANA, SOSTENIENDO LA ORQUÍDEA QUE LE REGALO FELIPE. SE ENCUENTRA EN ACTITUD REFLEXIVA HASTA QUE DE PRONTO SE OYE UN CHIRRIAR DE LLANTAS, UN GOLPE, Y UN GRAN ALBOROTO. PILAR SE LEVANTA. SALE.

ESCENA 28. EXTERIOR. CALLE EN FRENTE DEL HOTEL. DIA.

HAY MUCHA GENTE, EL CUERPO DE UN NIÑA ESTA EN EL PAVIMENTO. PILAR SALE DEL HOTEL, SE ABRE PASO ENTRE LA GENTE, SOBRE TODOS LOS SONIDOS SE ESCUCHAN LOS QUEJIDOS DE LA NIÑA

NIÑA: Ayúdenme, ayúdenme.

EL ROSTRO DE PILAR QUE ESTA ANGUSTIADO.

ESCENA 29. FLASH BACK. INTERIOR. CUARTO DE COSTURA, NOCHE.

PILAR NIÑA COCIENDO, TIENE SUS DEDOS PINCHADOS.

PILAR NIÑA: Ayúdame madre

MADRE DE PILAR: ¡No lloriquees aprende a coser!

ESCENA 30. EXTERIOR. CALLE DEL HOTEL. DIA.

LA NIÑA EN EL PAVIMENTO.

NIÑA: Me duele, me duele, ayúdenme.

PILAR TIENE HÚMEDOS LOS OJOS LOS CIERRA.

ESCENA 31. FLASH BACK. INTERIOR. CUARTO DE COSTURA. NOCHE.

PILAR NIÑA LLORA.

PILAR NIÑA: Madre por favor.

MADRE DE PILAR: Te quedarás hasta que acabes.

LA MADRE CIERRA LA PUERTA.

ESCENA 32. EXTERIOR. CALLE DEL HOTEL. DIA.

CON EL SONIDO SECO DE LA PUERTA PILAR ABRE LOS OJOS. ESCUCHA UNA VOZ. ES ALGUIEN QUE AUXILIA A LA NIÑA.

VOZ: *Tranquila, no pasa nada.*

PILAR SE ACERCA.

LA MANO DE UN HOMBRE ACARICIA LA CARA DE LA NIÑA.

SE ESCUCHA UNA AMBULANCIA, LA MULTITUD TIENE QUE HACERSE A UNA LADO. PILAR ESTA QUIETA, LEVANTAN A LA NIÑA, SE SEPARA DE LA MANO QUE LA CONSOLÓ.

LA AMBULANCIA SE MARCHA, AHORA SE VE QUE LA GENTE COMIENZA A RETIRARSE, EL SUJETO QUE AYUDÓ A LA NIÑA SE VOLTEA. ES FELIPE.

PILAR LO MIRA DIRECTAMENTE A LOS OJOS, NO PUEDE SOPORTARLO Y SE VA. FELIPE QUEDA EXTRAÑADO.

ESCENA 33. INTERIOR. CUARTO DEL HOTEL. DIA.

PILAR ENTRA CORRIENDO A SU CUARTO. ESTÁ LLORANDO. TOMA EL TELÉFONO.

PILAR: ¿Pedro?

VOZ DE HOMBRE: (Con filtro a través del teléfono) ¿Pilar, acaso pasa algo, para que me hablas?

PILAR: ¿Pedro, me quieres?

VOZ DE HOMBRE: Mujer que tienes, contrólate .. imagino que aun no tienes la firma del chico.

PILAR: No.

VOZ DE HOMBRE: No pierdas la calma, no lo echas todo a perder ahora que estamos tan cerca...

PILAR: (Desesperada) Pedro, dime que me quieres.

VOZ DE HOMBRE: Dale con eso Serenidad Pilar. Espero las buenas noticias. Un beso.

SÓLO SE ESCUCHA QUE ÉL HA COLGADO.

PILAR CIERRA LOS OJOS. SE OYE QUE FELIPE TOCA LA PUERTA.

FELIPE: (Desde afuera en off) Pilar. abre, abre Pilar, ¿qué pasa?

ELLA SE ECHA A LA CAMA LLORANDO Y MORDIENDO SU ALMOHADA.

ESCENA 34. EXTERIOR. SITIO DE TAXI AFUERA DEL HOTEL. DIA.

ELVIRA SE DIRIGE A EMILIANO, QUIÉN LEE UN PERIÓDICO DEPORTIVO RECARGADO EN EL COFRE.

ELVIRA: ¿Estás libre?

EMILIANO: A sus sobrenes.

LE ABRE LA PUERTA A ELVIRA.

ESCENA 35. EXTERIOR/INTERIOR. TAXI. DIA.

ELVIRA SE ACOMODA EN EL ASIENTO. ENTRA EMILIANO.

ELVIRA: A Bucareli

SE PONEN EN MARCHA. ELVIRA MIRA POR EL RETROVISOR A EMILIANO.

ELVIRA: ¿Sigue Esteban en tu casa?

EMILIANO: Sí.

ELVIRA: Dale esto.

ELVIRA LE DA EL BOLETO DE AVIÓN A EMILIANO, ESTE LO MIRA SORPRENDIDO.

EMILIANO: (Leyendo) Nuevo Laredo, ya la hizo este canijo, yo nunca me he subido a un avión.

ELVIRA: No lo vayas a vender ni a cambiar.

EMILIANO: Nombre como cree.

ELVIRA: Hay gente de migración en el aeropuerto. Le van a preguntar de donde es, que diga que es de Tuxtepec, Oaxaca, pero que lo diga seguro, con eso lo dejan pasar.

EMILIANO: Ta' bueno. (transición) Oiga y ¿por qué?

LEVANTA EL BOLETO PARA ILUSTRAR SU PREGUNTA.

ELVIRA: Tengo mis motivos. No preguntes más. Si todo sale bien seguido voy a tomar tu taxi para ir al trabajo.

EMILIANO Y ELVIRA INTERCAMBIAN SONRISAS.

ESCENA 36. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. NOCHE.

PILAR BAJA LAS ESCALERAS. DON SIMÓN, QUIEN ESTÁ DIBUJANDO, LE RECIBE LA LLAVE.

DON SIMON: Felipe estaba muy preocupado ¿por que no le respondiste en todo el día?

ELLA NO HACE CASO A LA PREGUNTA.

PILAR: ¿Arregló lo del boleto?

DON SIMON: A primera hora esta en su cuarto.

PILAR SALE CON UN SOBRE EN LA MANO.

ESCENA 37. EXTERIOR. SITIO DE TAXI. NOCHE.

SE SUBE AL TAXI DE EMILIANO. EL ESTA EN SU CARRO PROTEGIÉNDOSE DEL FRÍO.

PILAR. ¿Sabe llegar a la colonia Campestre, a la calle Cerro del Horno?

EMILIANO: Sí.

EMILIANO ARRANCA.

ESCENA 38. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. NOCHE.

DON SIMÓN CONTINUA DIBUJANDO. SUENA EL TELÉFONO.

DON SIMON. Bueno.

FELIPE: (en off, con filtro a través del teléfono) Simón, soy Felipe... sabes algo de ella.

SIMÓN CON UN GESTO DE INCOMODIDAD.

DON SIMON: No Felipe, no se nada de ella .. De que muchacho, buenas noches

DON SIMÓN CUELGA. HACE UNA MUESCA DE DISGUSTO.

ESCENA 39. INTERIOR/EXTERIOR. TAXI EN MARCHA. NOCHE.

EMILIANO VA OBSERVANDO LAS PIERNAS DE PILAR POR EL RETROVISOR.

PILAR SE DA CUENTA.

PILAR: ¿Le gusta?

MECE UNA DE SUS PIERNAS.

SORPRENDIDO, EMILIANO DESVÍA LA MIRADA, Y DESPUÉS DE TITUBEAR
RESPONDE.

EMILIANO: Pos' sí

PILAR MIRA AL FRENTE.

PILAR Adelante del carro Blanco

EMILIANO LE HA VUELTO A VER LA PIERNA

PILAR: Aborrezco que sólo se fijen en eso. Aguarde aquí.

ESCENA 40. EXTERIOR. CASA DE FELIPE. NOCHE.

PILAR SE BAJA DEL TAXI, MIRA EL SOBRE QUE DICE "DE PILAR, PARA FELIPE" Y ARROJA EL SOBRE POR DEBAJO DE LA PUERTA. ELLA MIRA CON LAGRIMAS EN LOS OJOS Y SE VA.

ESCENA 41. INTERIOR. CUARTO DE FELIPE. DIA.

FELIPE ESTA EN SU CAMA. LE CAE UN SOBRE EN LA CARA. SU MADRE SE LO ARROJÓ.

MADRE DE FELIPE: Ahí te mandan eso.

FELIPE LO ABRE CONFUSO. CUANDO COMIENZA A SACARLO SE LEE "CARTA DE SESIÓN DE DERECHOS". LEE HACIA ABAJO.

FELIPE: Pilar Quijada. (hacia su madre) Nos cede su parte de la herencia.

LA MADRE MIRA SORPRENDIDA EL PAPEL. FELIPE OBSERVA OTRO IGUAL, LO SACA.

FELIPE. Este es igual, estaba listo para que yo lo firmara.

FIJA SU VISTA EN LA PARTE DE ABAJO.

FELIPE: (en voz baja leyendo) Felipe Rangel.

DE UN SALTO DEJA LA CAMA Y ABANDONA EL PAPEL
EN EL LUGAR DONDE DEBERÍA HABER IDO SU FIRMA ESTÁ UN BESO DE PILAR.

ESCENA 42. INTERIOR. AEROPUERTO. DIA.

EMILIANO CAMINA CON ESTEBAN.

EMILIANO: Bueno ya estuvo, ¿te acuerdas bien de lo que tienes que decir?

ESTEBAN: Si soy de Truste, Tuste...

EMILIANO: (Interrumpiendo) Tuxtepec, Oaxaca, no seas menso, te van a regresar. A ver Tux- te- pec.

ESTEBAN Y EMILIANO: Tuxtepec

ESCENA 43. INTERIOR. LOBBY DEL HOTEL. DIA.

FELIPE ENTRA CORRIENDO AL HOTEL. LO DETIENE DON SIMÓN.

DON SIMON: Ya salió. Cancún-Nueva York-Madrid, vuelo 728. A estas horas debe estar por documentarse.

FELIPE SE MARCHA.

ESCENA 44. INTERIOR. AEROPUERTO. DÍA.

PILAR ESTA DOCUMENTANDO SU EQUIPAJE. TIENE EL SEMBLANTE TRISTE.

EMPLEADA: Buenos Días.

PILAR: Buenos Días.

PILAR ENTREGA SU BOLETO.

EN SEGUNDO PLANO SE APRECIA A EMILIANO Y ESTEBAN, QUIENES SE ALEJAN DE LOS MOSTRADORES.

EMILIANO: Bueno Esteban, que Dios te cuide.

ESTEBAN: Oye Emiliano, pos gracias.

LEVANTA SU MANO DONDE TIENE EL BOLETO. EMILIANO LO AGARRA POR LA NUCA

EMILIANO: Tuxtepec, tux-te-pec.

ESCENA 45. EXTERIOR. LA AVENIDA BOULEVARD PUERTO AEREO.

EN SU CARRO FELIPE SE ACERCA AL AEROPUERTO.

ESCENA 45. INTERIOR. AEROPUERTO. DIA.

PILAR MIRA UN MAPA DE MÉXICO, SUSPIRA. SE DA LA VUELTA Y TOMA SU PASE DE ABORDAR

ESCENA 46. EXTERIOR. ENTRADA AL AEROPUERTO. DIA.

HAY MOVIMIENTO DE TAXIS Y GENTE. EL CARRO DE FELIPE LLEGA AL AEROPUERTO. Y LO ESTACIONA ATROPELLADAMENTE EN MEDIO DEL CHIRRIAR DE LLANTAS Y LOS GRITOS DE LOS TAXISTAS.

ESCENA 47. INTERIOR. AEROPUERTO. DIA.

ESTEBAN SE VA ACERCANDO A LA ZONA DE REGISTRO DONDE HAY DETECTORES DE METALES Y MUCHOS POLICÍAS. ESTÁ NERVIOSO. PASA EL REGISTRO.

FELIPE ENTRA HECHO UNA FURIA.

PILAR LLEGA AL REGISTRO.

ESTEBAN TOMA LAS ESCALERAS ELÉCTRICAS. HAY UN AGENTE DE MIGRACIÓN AL FINAL DE ELLAS. FIJA SU MIRADA EN ESTEBAN.

PILAR TOMA SU BOLSO QUE PASÓ POR LOS RAYOS X

FELIPE MIRA AUN LADO Y OTRO. ALCANZA A VER A PILAR AL OTRO LADO DEL REGISTRO.

FELIPE: ¡Pilar, Pilar!

EMPIEZA A CORRER.

ESTEBAN MIRA NUEVAMENTE AL AGENTE DE MIGRACIÓN QUIEN NO LE QUITA LA MIRADA.

FELIPE CORRE ENTRE LA GENTE.

ESTEBAN LLEGA AL FINAL DE LA ESCALERA. EL AGENTE DE MIGRACIÓN SE LE PONE ENFREENTE.

AGENTE: A donde va

ESTEBAN: A Nuevo Laredo.

FELIPE ESTA CORRIENDO ENTRE LA GENTE PILAR SE ENCAMINA A LAS ESCALERAS QUE ESTÁN DEL OTRO LADO DE DONDE ESTÁ ESTEBAN.

AGENTE: ¿De dónde es?

ESTEBAN PASA SALIVA TITUBEA ABRE UN POCO LA BOCA
FELIPE CORRE, SALTA LAS BARRAS DEL REGISTRO.

FELIPE: (Gritando) ¡Pilar!

PILAR ESTA APUNTO DE SUBIR LAS ESCALERAS VOLTEA SORPRENDIDA.

FELIPE ES DETENIDO POR VARIOS POLICÍAS.

EL ALBOROTO LLAMA LA ATENCIÓN DEL AGENTE DE MIGRACIÓN QUIEN TOMA SU RADIO Y SE DESPEGA DE ESTEBAN.

PILAR SE DETIENE AL OÍR EL ESCÁNDALO

EL AGENTE DE MIGRACIÓN DA ORDENES POR SU RADIO Y TRATA DE BAJAR POR LAS ESCALERAS ELÉCTRICAS. ABAJO TODO ES CONFUSIÓN. ESTEBAN SE MARCHA ALIVIADO CON PASO APRESURADO. FELIPE ES SOMETIDO POR LOS POLICÍAS SIN EMBARGO GRITA

FELIPE: ¡No importa nada Pilar, no importa nada . Te amo!

PILAR SE ACERCA, Y PONE UNA MANO EN LA MEJILLA DE FELIPE QUIEN ES DETENIDO POR TRES POLICÍAS.

PILAR: Ya me has hecho cambiar demasiado mis planes... no me pidas que los cambie más.

PILAR, LE DA UN BESO A FELIPE Y SE VA.

FELIPE QUEDA SIN FUERZAS. UN POLICÍA CON CARA DE IMPACIENCIA, INDICA:

POLICIA: ¡Sáquenlo de aquí!

ES DEJADO FUERA DE LA ZONA DE REGISTRO. FELIPE MANTIENE SU VISTA FIJA EN PILAR QUIEN TAMBIÉN LO MIRA HASTA QUE EL ASCENSO DE LAS ESCALERAS OCULTAN A PILAR.

ESCENA 48. INTERIOR. SECCION DE PASAJEROS DE UN AVION. DIA.

ESTEBAN ESTA EN EL ASIENTO DEL AVIÓN, SU RESPIRACIÓN ES AGITADA, TIENE LOS OJOS CERRADOS. UNA MANO FEMENINA SE POSA SOBRE SU HOMBRO.

AZAFATA: (En off) ¿Se le ofrece algo?

ESTEBAN SE INCORPORA BRUSCAMENTE.

ESTEBAN ¡Tuxtepec!

LA AZAFATA MIRA CONFUNDIDA Y VUELVE A PREGUNTAR.

AZAFATA: Se le ofrece algo señor.

ESTEBAN: No, nada gracias.

ESTEBAN SUSPIRA TRANQUILO.

**ESCENA 49. INTERIOR/EXTERIOR. ESTACIONAMIENTO DEL AEROPUERTO.
DIA.**

A TRAVÉS DEL ENREJADO DEL ESTACIONAMIENTO DEL AEROPUERTO, SE
APRECIA LA PARTIDA DE LOS AVIONES.

UNO DE ESTOS DESPEGA EL VUELO Y APARECE LA CARA DE EMILIANO, QUIEN
MIRA SONRIENTE HACIA EL CIELO Y SE DA LA VUELTA, LA TOMA SE ABRE
HASTA QUE LLEGA AL ROSTRO DE FELIPE A QUIEN LE RUEDA UNA LÁGRIMA
POR LA MEJILLA.

FIN DEL CAPITULO 2

3.2.3 REQUERIMIENTOS DE PRE-PRODUCCIÓN

Una vez aprobado el guión por el productor, se procede a preparar y conseguir los elementos necesarios para la producción. Para lograr una buena preparación, es necesario que el director y sus asistentes, tengan listo el guión técnico y posteriormente su "Break-down" o desglose de guión, donde se estipulen las siguientes necesidades de producción: Personajes, vestuario, maquillaje y peinados, extras, atmósferas, dobles, utilería, escenografía, efectos especiales, equipos especiales como dollies, grúas o travels; efectos de sonido o música durante la grabación, vehículos y animales, así como algunas notas de producción.

El desglose de guión que aquí se presenta esta basado en el que utiliza el Centro de Capacitación Cinematográfica al momento de elaborar sus producciones. (Ver cuadro 1)

Los requerimientos señalados en el Break-down, se pasarán al gerente de producción, quien se hará cargo de tener listos estos elementos y hacer los llamados pertinentes de acuerdo a las necesidades de grabación de cada día. Según las órdenes que dicte el departamento de producción, los responsables de las áreas que se mencionan a continuación comenzarán su trabajo.

3.2.3.1 RELACIONES PUBLICAS, LOCACIONES Y PERMISOS

Para esta área se selecciona un gerente de locaciones, quien está encargado de conseguir los permisos con autoridades, gobiernos y particulares, así como facilidades en el lugar de grabación, para que sea posible realizar la producción.

En el caso de las series la importancia de esta persona es fundamental, ya que la mayoría de la grabación se lleva a cabo en exteriores. Por esto es será muy frecuente solicitar permisos a las diferentes delegaciones para grabar en las calles, parques y plazas públicas, y en su caso, en oficinas de gobierno. Por este motivo el gerente de locaciones se convierte al mismo tiempo en jefe de relaciones públicas del programa, pues él o ella, es quien está en estrecho contacto con personas ajenas al programa.

CUADRO 1

DESGLOSE DE GUION		
BREAK DOWN		
TITULO:	SECUENCIA:	DIRECCION:
LOCACION:	PRODUCCION:	int/ext día/noche
FECHA DE DESGLOSE		FECHA DE GUION
PAG DE GUION:	TIEMPO EN PAG.	No DE ESCENA
DESCRIPCION:		
PERSONAJES VESTUARIO: MAQUILLAJE SILENTS Y PEINADOS: BITES:		
EXTRAS:		
STUNTS:		
UTILERIA: ESCENOGRAFIA: EFECTOS ESPECIALES		
EQUIPOS ESPECIALES:		
MUSICA/PLAY BACK/ VEHICULOS/ANIMALES NOTAS DE EFEC. SONIDO PRODUCCION		

Para "Forasteros en la ciudad" su trabajo, en un principio se dedicaría a encontrar las locaciones fijas, es decir, aquellas que serán de uso frecuente en el programa como son:

El hotel de Don Simón, la agencia de viajes, la redacción del periódico donde trabaja Elvira (esta podría ser en estudio), la casa de Felipe, Casa de Emiliano, Departamento de Elvira y casa de Ana.

Al momento de ser seleccionadas deben de considerarse las características de cada lugar: El hotel de Don Simón, será donde se graben una gran cantidad de secuencias de la serie, por lo que las facilidades que brinde este lugar para la producción es fundamental. Las casas de los protagonistas, tienen importancia, pero su uso no es tan frecuente como el hotel. Por citar un ejemplo, la casa de Ana no se utiliza durante la producción de los dos primeros capítulos.

Por otra parte tendría que conseguir locaciones necesarias para un capítulo en particular, que en el caso de los primeros dos programas son:

El aeropuerto, la central de autobuses del sur, casa y calle donde opera la guardiana, tortería, y el interior de un avión.

Finalmente tendría que conseguir permisos para grabar en la calle, ya que cinco secuencias se realizan en este tipo de exterior.

Existen secuencias que por su composición, brevedad o necesidades, no necesitan de una locación, por lo que es en este punto es donde interviene el escenógrafo. También se recurre a él en caso de que el jefe de locaciones no consiga el exterior deseado.

3.2.3.2 ESCENOGRAFIA Y AMBIENTACION DE ARTE.

"La ventana electrónica es similar a la "boca" del escenario de un teatro; dentro suceden acciones y representaciones que cuando no se basan en la realidad y sus documentos, exigen la creación de un espacio escénico y de un ambiente determinados, que evocan y reproducen el lugar imaginario donde se desarrolla la acción. Esta es la función que de la mano

del director artístico, tiene encomendado el departamento de escenografía de un Estudio de TV¹⁸.

Como se señaló anteriormente, la menor parte de la grabación de una serie se hace en el estudio y por lo tanto, la escenografía, no es el aspecto que ocupa el mayor tiempo del director de arte. Por ejemplo, en lo que se refiere a los dos primeros capítulos, sólo las secuencias del Flash back de la niñez de Pilar, se prestan para realizarse en estudio. La escenografía que se requiere no es mas que un cuarto con paredes oscuras y que tenga una pesada puerta de madera para su acceso. Para lograr el resultado adecuado, cobra especial importancia la ambientación. Es en este punto donde interviene el director de arte.

El director de arte estaría a cargo de lograr la atmósfera adecuada, no sólo en estudio, sino en las locaciones, de acuerdo a las ordenes que reciba del director. Debe mantener una estrecha colaboración con este último por que el producto del trabajo de ambos dará como resultado el ambiente de la serie: La sobriedad del hotel de Don Simón, la agitación de la sala de redacción; mala condición económica en casa de Emiliano, entre algunas de las que se necesitan para el programa

El director de arte colabora con el productor para dar los toques finales para la caracterización, vestuario y maquillaje de los protagonistas de la serie, marcando el tipo de ropa que se va utilizar, así como el peinado y el maquillaje.

En lo que se refiere a los lugares de grabación este departamento trabajaría en un principio en las locaciones fijas, y posteriormente en las locaciones temporales. Bajo las ordenes del director de arte, el escenógrafo desarrollaría su trabajo y a su vez, éste giraría las instrucciones a los carpinteros y pintores.

Aunque el vestuario, utilería e iluminación son elementos que entran en acción hasta el momento mismo de la producción - y por lo tanto serán explicados en un apartado posterior - cabe señalar que los titulares de vestuario y utilería estarían bajo la supervisión del director de arte. De la misma manera el iluminador dependería de las indicaciones de éste, para lograr los resultados que marque el director. Así se tendría listo al momento de la producción letreros,

¹⁸ Soler Llorec; op. cit; pp. 72.

señales y anuncios que ayuden a la ambientación, así como los objetos necesarios dentro del desarrollo del programa.

De tal manera, se tiene entonces que este equipo en un principio estaría formado por el director de arte, su asistente, el escenógrafo y el staff de construcción. Para el presente proyecto, se incluye un equipo de cuatro personas que se hiciera cargo de este rubro, es decir de la carpintería, la pintura, pues se procurará que casi la totalidad de la producción se realice en locaciones, por lo que no haya necesidad de realizar grandes trabajos de escenografía.

En caso de requerir algún trabajo especial se podría contratar alguna compañía especializada en el ramo.

3.2.3.3SERVICIOS COMPLEMENTARIOS: ALIMENTACION Y TRANSPORTE.

Las necesidades mismas del trabajo, además de ciertas reglas sindicales, obliga proveer el corte a comer. Cabe señalar que el staff técnico necesariamente esta formado por personal sindicalizado, así como en el caso de los actores. Por ello no se puede pasar por alto los servicios de comida.

Hay varias empresas que prestan este servicio, así que sólo habría que contemplar los costos que implica este rubro. Según los tiempos de grabación, a diario se trabaja cerca de ocho horas diarias, por lo que se deben contemplar dos comidas, para todo el personal en locación, que suma alrededor de 30 a 60 personas, dependiendo sobre todo del número de extras.

Las necesidades de transporte también varía de acuerdo con los llamados de cada día. Habría que tener por lo menos dos choferes que se hicieran cargo de este rubro.

La mayoría de las casa productoras y cadenas de televisión, cuentan con vehículos para transportar tanto al equipo como al personal, por lo que la aceptación y desarrollo del proyecto de cualquiera de estas compañías ya supone tener los requisitos que se señalan en este apartado.

3.2.3.4 CASTING.

El Casting, en esencia, es el proceso para la selección del reparto de la serie. En primer lugar se realiza un primer casting para elegir a los actores que interpretarían los papeles de Don

Simón, Elvira Blanche, Felipe Rangel, Emiliano Santos y Ana Patricia Palacios. Por la importancia de esta etapa dentro del proyecto es necesaria la intervención cuidadosa y dedicada del productor, el productor ejecutivo y el director o directores. Es importante que el director o directores tenga un buen entendimiento con los actores, pues será un equipo que trabajaran juntos ocho horas diarias, además que del buen entendimiento surge un mejor desempeño de los actores. El papel del productor ejecutivo durante el casting, es supervisar que los actores garanticen un buen rating en la audiencia, considerando su presencia, trayectoria y calidad. Por su parte, el productor, al ser el alma del proyecto debe considerar que candidatos llenan mejor los zapatos de los personajes, y sobre todo, que sean la imagen de lo que se pretende proyectar, pues para el público, no será el productor, el director, ni el staff del trabajo, el que servirá para ubicar a la serie: serán los actores. Serán ellos los que darán entrevistas a los medios para promocionar la serie antes de su salida al aire, de ellos se podrá leer en la prensa cuando comience la transmisión y serán ellos los que se harán célebres si la serie tiene éxito.

La buena elección de un actor, en el caso de la televisión norteamericana, resultó en el éxito de la serie, como en el caso de Tom Selleck para "Magnum" o "Luz de luna", que lanzó al estrellato a Bruce Willis; incluso "Viaje a las Estrellas", donde los actores se convirtieron en verdaderos símbolos de la saga Star Trek.

Hay que recordar que la importancia de la serie se centra en sus personajes, por ello, el proceso de casting para los actores principales debe encontrar esa presencia carismática, veraz y simpática que provocará al espectador a encender el televisor cada vez que comience la serie.

Pasado este punto, la serie entra en la selección de casting de actores de invitados, es decir, en el caso de "Forasteros en la Ciudad", en base a los guiones desarrollados, se seleccionaría a los actores que harían el papel de los forasteros en cada capítulo, así como de otros que participarían esporádicamente, pero que tienen relación con los personajes, como sus familiares o amigos (Los padres y hermanas de Felipe, el hermano de Elvira, la familia de Ana, el compadre de Emiliano) y finalmente personajes que pudieran tener un papel importante en el capítulo (el caso del personaje de La Guardiania).

Durante este proceso ya no es necesario que esté presente el productor ejecutivo e incluso el director puede estar excluido de este. Debido a que este es un trabajo minucioso es

necesario que el productor lo realice junto con un director de casting. El apoyo que brindaría este último al productor es de vital importancia, pues su labor sería buscar a los actores que podrían realizar el papel del extranjero. Esta labor sería ardua si tomamos en cuenta que lo ideal sería que el papel de los forasteros lo hiciera, precisamente, un extranjero, a fin de darle mayor realismo al personaje, además de que seguramente podría enriquecer en mucho la visión del personaje que desarrollaron los guionistas. La serie obtendría una gran carga emotiva y veraz, si la selección de los artistas invitados se rigiera bajo estos parámetros.

Por otra parte el director de casting tendría la total libertad para seleccionar a los actores de reparto (El agente de migración, el ayudante de hotel, la recepcionista de la línea aérea, la aeromoza), así como entrar en contacto con varias agencias para el servicio de extras.

3.2.4 RUTA CRITICA DE PRODUCCIÓN

Una vez que se cuenta con todos los elementos para llevar a cabo la producción, se comienza el trabajo sistematizado que debe dar por resultado un producto que cumpla con tiempos y plazos bien especificados. Para ellos es necesario una ruta crítica de labores que sirva de guía a fin de lograr un proceso de producción que le da su nombre a este género: Programas en serie.

Según las lecturas revisadas, sobre los sistemas de producción británico y norteamericano (Productores en acción y Television Producers), una serie de 22 minutos semanales requiere, de una semana de rodaje y grabación y otra en la que se realiza el trabajo de post-producción y preparación del trabajo para el siguiente capítulo. De tal forma se dedicaban entre 8 y nueve horas diarias durante 6 días a la semana para levantar imágenes y en la siguiente semana el director se encargaba del trabajo de post- producción y pre-producción del otro programa, apoyándose en gran parte en sus asistentes.

Aquí en México, en el caso de "Tony Tijuana", José Luis García Agraz indica que grababan 4 capítulos al mes, los que después pasaban por un rápido proceso de edición. Indica que durante esas cuatro semanas se grababan alternadamente las escenas de los diferentes capítulos, tratando de sacar el mayor provecho de tiempo en las locaciones. Cada vez que se tenía un capítulo totalmente grabado pasaba a la edición donde él solo hacía un primer corte,

delegando los detalles y culminación del trabajo a uno de sus asistentes y al editor, que como máximo tardaban una semana más en concluir su labor. Mientras tanto, él se apoyaba en otro de sus asistentes para la preparación de los siguientes programas.

Carmen Armendáriz, productora de “Tony Tijuana” y “Hora Marcada” resume la ruta crítica de sus series de esta manera:

- 7 semanas de pre-producción
- 3 días de producción (10 horas de grabación cada uno)
- 2 días de edición en off line
- 1 día para la edición en on line
- 2 días para la musicalización y la post-producción.

Michael Hild y Malte Grunet, durante su seminario para la producción de una serie de TV, mostraron una ruta crítica en base a los sistemas de televisión de Alemania. Trabajando con cine, el proceso desde la primera toma hasta la aprobación por parte de la cadena transmisora para que el programa salga al aire es de 34 días:

- * Del día 1 al 10 es el rodaje, en los cuales también se hace el revelado y sincronía de la cinta, así como los transfer de sonido.
- * Día 13: se tiene listo el primer corte para la edición.
- * Día 14 al 20: se le da la cinta al compositor para que elabore la música, y mientras tanto se realiza la edición de sonido
- * Día 20: El productor da su visto bueno al programa, a fin de que se haga la mezcla de audio
- * Día 21: Se hace la mezcla de audio y el productor hace otra revisión del trabajo.
- * Día 22. Se hace el transfer a Video y este mismo día se envía a los ejecutivos de la cadena transmisora para que revisen el material.
- * Día 24: Los Ejecutivos deciden si dan visto bueno al material, en caso contrario se tienen cinco días para corregir errores.
- * Día 30: se hace una última corrección de color.
- * Día 31: Se hacen transfer finales con corrección de color y mezcla de audio al master final. El productor da su visto bueno al master final.
- * Día 32: Se insertan los títulos y se envía a la cadena.
- * Día 34: Aprobación final de la cadena transmisora.

En este mismo orden el trabajo para el día número 1 de trabajo para el capítulo 2, sería el día once de trabajo del capítulo uno, de tal forma que conforme se acaba el rodaje de cada capítulo se inicia el del otro siguiendo esta misma línea de producción. Así el día 34, se están rodando las tomas para el capítulo tres y el productor está dando su visto bueno al primer corte de la edición de capítulo 2

Cabe destacar que este sistema esta apegado a los procesos de producción del cine, por lo que la realización en video no es necesaria la sincronización, revelado y corte de negativo, con lo que los lapsos y costos de producción se reducen. Otra característica propia de este sistema de trabajo, es que el director sólo intervine en el rodaje, dejando la edición y post-producción en manos del productor Hay que señalar el número de días se refiere solo a los días laborables, puesto que por cuestiones sindicales y de un prudente administración del esfuerzo, debe haber por lo menos un día de descanso a la semana. Por último, el modelo de Grunet y Hild es para una serie de 50 minutos, por lo que el tiempo para la producción de una serie como la que se propone, es definitivamente más corto.

En el caso de "Forasteros en la ciudad", se retomarían elementos de este último modelo de trabajo, con la diferencia de que se realizaría en video, además de que la responsabilidad del director iría más allá del rodaje, para seguir en la edición y parte de la post-producción, por lo cual el trabajo de realización estaría cargo de dos directores.

La ruta crítica de trabajo para la serie "Forasteros en la ciudad" se encuentra en el cuadro 2.

Según este esquema, después de 6 días dedicados a la grabación, el director comienza el primer corte de edición, al tiempo que se editan los diálogos. En ese momento el segundo director comienza a grabar. Quedan tres días (10, 11 y 12) en las que el director tiene oportunidad para preparar el trabajo del siguiente capítulo a grabarse en la otra semana de trabajo. En este lapso se termina la edición de sonido, agregando ambientes y efectos de sonido. Al llegar el día 10 el compositor puede empezar a musicalizar el capítulo, pues debe tener copia de los avances de la edición desde el día 7, a fin de que pueda terminar el trabajo el día 12. Este mismo día el director sólo dejara listas las pistas de video para la post-producción, así como las indicaciones para la pista de audio y dejara el trabajo en manos del equipo de post-producción en una labor que puede supervisar uno de sus asistentes y en la que interviene

el productor. Así el día trece el director se encuentra grabando un nuevo capítulo. De tal forma en quince días laborables se tiene un master previo, con oportunidad de hacer correcciones los tres días siguientes, para que un capítulo quede listo en 18 días laborables (tres semanas).

Este esquema de trabajo pretende dedicar mayor tiempo a edición y post-producción de audio y video, de lo que usualmente se le asigna en los esquemas de producción mexicana, propios para las telenovelas de transmisión diaria o los programas cómicos semanales.

Las necesidades de producción de la televisión, que demandan rapidez y calidad (en ese orden), pretenden ser solventadas con este sistema de trabajo pues después de terminado el primer capítulo se tendría un nuevo programa cada semana.

CUADRO 2

DIA	GRABACION	EDICION	POST-SONIDO	POST-VIDEO
1	Cap. I			
2	Cap. I		Transfer I	
3	Cap. I		Transfer I	
4	Cap. I		Transfer I	
5	Cap. I		Transfer I	
6	Cap. I		Transfer I	
7	Cap. II	1er Corte I	Transfer I Ed. Son I	
8	Cap. II	1er Corte I	Transfer II Ed. Son I	
9	Cap. II	1er Corte I Vo.Bo. Prod.	Transfer II Ed. Son. I	
10	Cap. II		Transfer II Ed. Son. I Sound Track I	
11.	Cap. II		Transfer II Ed. Son I Sound Track I	
12	Cap. II	Vo.Bo. Sound Track Prod	Transfer II Ed. Son I Sound Track I	
13	Cap. III	1er Corte II	Transfer II Ed. Son II	Mezcla y Post I
14	Cap. III	1er Corte II	Transfer III Ed. Son II	Mezcla y Post I
15	Cap. III	1er Corte II Vo.Bo. Prod	Transfer III Ed. Son II	Vo. Bo. Prod Master a Televisora
16	Cap. III		Transfer III Ed. Son II Sound Track II	
17	Cap. III		Transfer III Ed. Son. II Sound Trac II	Vo. Bo. Televisora
18	Cap. III	Vo.Bo. Sound	Transfer III	Títulos

3.3.- PRODUCCIÓN

Esta fase corresponde al levantamiento de imagen del programa que se pretende transmitir. En el caso de la serie, se refiere a la etapa de rodaje, en caso de hacerse con cine, o grabación, hablando del video, en donde entran en juego la mayoría de los elementos humanos y técnicos que forman parte del proyecto.

El productor se mantiene como el coordinador de todo el trabajo en conjunto y gran parte de su trabajo en la pre-producción vera sus frutos o consecuencias al momento de hacer la realización.

En este apartado no pretende ser un manual de como debe de realizarse una serie. Se limita a enumerar los elementos necesarios de acuerdo a las necesidades que plantea el proyecto "Forasteros en la ciudad", así como señalar las funciones que cumple cada uno de los miembros del equipo humano dentro de la producción.

Esta fase del proceso televisivo marca los claros límites hasta donde llegan los alcances operativos y creativos de artistas, directores, productores, casas productoras y cadenas de televisión.

Así pues en esta fase del proyecto se encuentra una persona que concentra la mayor parte de responsabilidad, al ser el quien decide los rumbos que toma el trabajo. El director.

3.3.1 EL DIRECTOR

"Así como anotamos que el productor es el eje central del proceso de producción, en el caso de director diremos que es la culminación del mismo, ya que el deberá hacer realidad -o para decirlo con otras palabras- deberá dar cuerpo al esfuerzo que se ha venido realizando"¹⁹.

Aunque sistemas de producción, como el alemán, reducen al director a un director de escena y levantador de imagen, sin nada que ver en los procesos de pre y post-producción;

¹⁹ González Treviño, Jorge; Op. Cit.; p. 30.

otras experiencias, donde el director sigue las tres fases de producción, muestran resultados de mayor calidad, lo que redundaría en la cotización de la serie.

En el sistema inglés el director se encarga de la realización en las etapas de pre-producción, producción y post-producción; por lo que se utilizan varios directores en los programas seriados, ya que uno estará en rodaje, otro editando el programa y dos más encargándose de la pre-producción²⁰.

La única experiencia de serie en nuestro país, la ya citada "Tony Tijuana", sólo tuvo un director, José Luis García Agraz y en su opinión el trabajo pudo tener mayor calidad si otro realizador hubiese intervenido en la serie. Carmen Armendáriz, quien fue la productora de ese programa indica que hoy en día sería más fácil realizar este tipo de programas si se contara con dos o tres directores.

De tal manera, recabando esta experiencia y los sistemas de trabajo en el extranjero, en la serie "Forasteros en la ciudad" se propone contratar 2 directores profesionales, a fin de que sea posible cumplir con los plazos del sistema de producción que anteriormente se expuso. Así también sus funciones abarcan las tres fases de producción, pues la formación de la mayoría de los cineastas del país se encuentran más familiarizados con esa forma de trabajo, además de que exige un mayor ejercicio creativo por parte del director. Ciertamente el tener dos directores con asistentes de tiempo completo, si implica un mayor gasto, pero es esta la garantía para poder abastecer el voraz apetito de episodios que demanda la televisión.

Otra ventaja implícita de contratar directores con experiencia en cine, o gente formada en este medio, es el desarrollo que ellos pueden dar al trabajo con los actores, es decir, el trabajo escénico, puesto que en las series los actores no se auxilian del apuntador electrónico, por lo que son necesarios los ensayos y aprendizaje de los libretos, antes de realizar la grabación.

Así, el director, con todos los elementos de la formación cinematográfica, también debe de entender las características de producción dentro de la televisión, sobre todo en lo que se refiere al tiempo, puesto que en este medio los plazos se vencen a vertiginosas velocidades y la rapidez es un requisito que los ejecutivos exigen antes que la calidad. Por ello, sería necesario

²⁰ Tunstall, Jeremy; Op. Cit.; p. 115.

que el director estuviera dispuesto a integrarse a la vorágine que significa entrar al sistema comercial de producción de televisión, de lo contrario los resultados serían frustrantes tanto para el realizador como para el productor

Las reglas del juego deben ser claras, pues la productora Carmen Armendáriz, varias veces paso apuros con los directores que hacían "Hora marcada": "Los directores no estaban acostumbrados al ritmo de trabajo, tenían tres días de 10 horas y no había mas" Ella misma reconoce que gracias al desarrollo del videoclip y la producción de comerciales en México, es muy probable encontrar buenos directores para una serie de televisión.

Cada realizador debe tener su propio equipo de trabajo. En el sistema inglés el director tiene un pequeño equipo formado por un asistente, un continuista y un segundo asistente²¹. En la mayoría de las producciones cinematográficas del país los directores tienen dos asistentes, por lo que se propone que sea este el personal de asistencia de dirección, en los cuales se apoyará el realizador en las labores de: Elaboración del guión técnico, grabación y edición.

Ya que la grabación esta supeditada a las indicaciones de un guión técnico, no es necesaria la intervención de un director de cámaras, como sucede en las telenovelas. Precisamente en estas producciones, se ha incluido a directores de cine, a quienes se les da el crédito de directores de escena, gracias a los cuales estos programas obtienen una mejor factura, que antes dependía únicamente de la experiencia y buen tino del director de cámaras para captar lo mejor de sus artistas.

Ante cámaras el gran peso del programa está depositada precisamente en estas personas, los actores, de quienes se comenzó hablar en el apartado referente al casting, pero que ahora se les aborda con mayor profundidad

3.3.2 EL REPARTO

El centro de una serie, por definición, son sus personajes. Aquel que lo encarna y le da vida, debe hacerse familiar al espectador, invitarlo a entrar a su intimidad de ficción cada semana, con el propósito de que la afinidad fincada en un horario y un canal sea perdurable,

²¹ Tunstall, Jeremy, *Op. Cit.*; p. 117.

constante y grata. Este es un reto que no se ha puesto en la perspectiva de muchos actores de nuestro país. Este es el reto de un actor de series de ficción.

Según las necesidades que presenta "Forasteros en la ciudad", antes que nada se necesita:

Un actor, hombre, entrado en años, para que encarne a Don Simón; una joven actriz, con frescura y vivacidad para interpretar al papel de Ana; otro joven, que se haga cargo de dar vida al flemático Felipe Rangel; un hombre maduro, con inteligencia, chispa en los ojos y toda la carrocería suficiente para mostrar al taxista Emiliano Santos y por último, una mujer en su madurez y por tanto, plenitud, que se transforme en la exitosa Elvira Blanche.

Solamente una buena selección de actores puede garantizar que se le de vida efectiva y prometedora a estos personajes. Cabe destacar que el trabajo actoral en las series se basa en el ensayo y aprendizaje de parlamentos, que nada tiene que ver con la recitación auxiliada del apuntador electrónico usado en las telenovelas. Estas exigencias junto con el trabajo minucioso y repetitivo que implica trabajar con una sola cámara supone que los actores con experiencia en cine pueden resultar los mejores candidatos para el puesto.

Aun así no hay que olvidar que aunque la mecánica de trabajo de una serie, semejante a la del cine, tiene que responder a las exigencias propias del medio de la televisión. En este las tomas son mas cerradas y se le presta más atención al detalle y usualmente hay poco movimiento, además de que son necesarios varios meses de trabajo con largas jornadas con pocos días de descanso.

La mecánica del lenguaje televisivo, y el uso frecuente de tomas cerradas en los rostros y las manos, requieren que el actor sea más consciente del espacio de encuadre, que el espacio real. Al mismo tiempo debe transmitir toda la carga dramática o cómica de la obra ateniéndose a los parámetros técnicos. "Estas contradicciones son las que dificultan tanto la actuación en televisión: por un lado se exigen exactitud y vigilancia, por otro espontaneidad. A pesar de las prisas, los cambios de última hora del diálogo, de las distracciones, de las situaciones imprevistas, la actuación debe dar ante todo espontaneidad y seguridad natural"²².

²² Wagner Fernando, La Televisión, técnica y expresión dramática; p 72.

La mayor parte de su trabajo se basa en la comunicación con el director, por lo que es importante la experiencia de este para manejar los cambiantes y viscerales estados de ánimo de estos artistas.

Para que los recursos sean bien canalizados, hay que recordar que aunque el papel de los actores es fundamental, en lo que se refiere a la producción, este sólo se remite a un período muy específico. Las series inglesas contratan a los actores por un período de 8 meses, que abarcan el lapso durante el cual hay menores dificultades climáticas para realizar la grabación, puesto que la mayor parte de la producción requiere exteriores. En el caso de México este período estaría comprendido entre septiembre y marzo, evitando así la época de lluvia²³.

De acuerdo a los guiones seleccionados se estipularía las necesidades del reparto. Según el guión de los dos capítulos que se presentan, los personajes requeridos son:

- Pilar Quijada: Mujer joven y atractiva; española o con acento.
- Esteban Asunción: Hombre joven, bajo, con rasgos indígenas, inclusive puede ser guatemalteco.
- Guardiania: Mujer grande y madura, obesa, con voz estentórea.
- Madre de Felipe: Mujer madura, ama de casa de cuerpo rechoncho. Debe proyectar actitud firme y posesiva.
- Padre de Felipe: Hombre maduro, delgado, con algunas canas, proyecta sumisión.
- Esther (hermana de Felipe): mujer, muy joven (20 años), inquieta, despreocupada
- Fernanda (hermana de Felipe): jovencita, menor que Esther, de aspecto físico menor al de su hermana.
- Esposa de Emiliano: Mujer madura, morena, un poco obesa, cabello pequeño y voz pitona.
- Jefe de redacción: Hombre con canas, bigote o barba de preferencia. Es rechoncho y tiene voz gruesa.
- Pilar de niña: De unos ocho años, apegada a las características de Pilar.
- Madre de Pilar: Mujer delgada, de rasgos afilados y alta.

²³ Tunstall, Jeremy; op. cit., pp. 118

RESTO DEL CUADRO:

- Pasajero de Taxi: Hombre joven
- Julián (ayudante de hotel): Muchacho, moreno, casi adolescente.
- Ayudante de la guardiana: Mujer chaparrita y morena.
- Fotógrafo: Hombre maduro, pequeño, moreno y con lentes.
- Niña atropellada: Niña de rasgos finos para establecer semejanza con pilar. También de ocho años.
- Agente de Migración Aeropuerto: Moreno, Alto, robusto, bigote y pelo negro. Hombre de unos 30 años.
- Aeromoza: Joven, alta.
- Despachadora de boletos: Joven
- Niños de aspecto humilde para la entrada a la casa de la guardiana.
- Hombres robustos y panzones para los judiciales que hacen el arresto de la guardiana.
- Extras en: Aeropuerto, tortería, calles, restaurant y atropellada.

3.3.3 ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN

El resto de equipo humano y técnico necesario para llevar a cabo el rodaje, se dividen en funciones y áreas muy específicas, que a continuación se describen de acuerdo a las necesidades del proyecto "Forasteros en la Ciudad".

3.3.3.1 CAMARA Y VIDEO

En varias producciones que se revisaron en el capítulo referente a los antecedentes de las series, se pudo observar que en varias de estas se anotaba el crédito de "Fotografía", al encargado de grabar las imágenes. Aunque cabe aclarar que técnicamente sería incorrecto dar el crédito de "Fotografía", al encargado de la cámara, puesto que el video no es un proceso químico de captación de imágenes como en los fotogramas de cine, si se recurre a expertos en fotografía de cine, al momento de realizar producciones en video. De hecho, la mayoría de los directores, prefieren trabajar con un director de fotografía a la hora de realizar la grabación que con un simple camarógrafo. De cualquier modo los principios ópticos que rigen a los lentes de las cámaras de video, la composición plástica del cuadro, así como los principio de

iluminación, no varían mucho del cine al video, por lo que el trabajo del fotógrafo da también buenos resultados. Tómese como referencia el trabajo de Alex Philips en la producción "Toda una Vida".

Así, sería necesario un jefe de cámara y video o director de fotografía, como responsable de esta área. El podría tener a dos ayudantes, quienes tendrían por requisito ser camarógrafos de televisión, a fin de que le auxiliaran en la operación de las cámaras de video, o cuando fuese necesario utilizar varias cámaras

Cuando se habla de los camarógrafos se entiende que son "las personas encargadas de la manipulación u operación de las cámaras y son ellos los que, atendiendo a la orden del director realizan el encuadre solicitado, por lo que su experiencia sobre la composición plástica de las imágenes debe ser amplia además de conocer lo suficiente sobre la gramática de la imagen para poder realizar sus tomas correctamente"²⁴. El hecho de que los camarógrafos tuviesen esta experiencia, sería lo ideal, pero en el medio, la mayoría de los camarógrafos de televisión reducen sus conocimientos al campo técnico y operativo. Es por ello necesario alguien con experiencia en fotografía de cine para que se encuentre a cargo de este trabajo.

Por otra parte, también es necesario un ingeniero de video, pues si bien la cinta de VTR no necesita un proceso de revelado como la cinta de cine, su señal debe mantener ciertos límites técnicos (estos límites se observan en los aparatos llamados monitor forma de onda y vectorscopio, donde se revisan los picos de la señal de video, el hue para mantener el equilibrio en la fases de color y el pedestal de video a su nivel para evitar la saturación a blancos o la opacidad de la imagen), que serían controlados por el ingeniero de video. El estaría encargado de cuidar que la imagen tenga los requerimientos técnicos de una buena señal de video, tanto en grabación como a la hora de hacer los transfers y masters del programa. Así mismo el se ocuparía de operar la mesa de video que controla la señal de las cámaras a la hora de que se haga una realización en el estudio.

Por otra parte sería necesario otro par de personas que se ocuparan del montaje y operación de los dollies, travels y grúas, que se requieran durante la producción. Otro aparato de uso común y de gran utilidad a la hora de realizar los emplazamientos de cámara es el

²⁴ González Treviño. Jorge; Op. Cit; p. 43

steadycam Este aparato adaptado a una cámara, economiza tiempos y costos, pues hace innecesario el montaje de los rieles del dollie y es de gran utilidad en los terrenos accidentados. Para la operación del steadycam, sería necesario que uno de los camarógrafos conociera su uso o fuera capacitado para ello.

De esta manera, el equipo humano de cámara y video estaría encabezado por un jefe, o director de fotografía, tres camarógrafos (uno de ellos con capacidad para operar el steadycam), un ingeniero de video y dos montadores y operadores de dolly y grúa.

Por otra, parte, si bien el objeto de este trabajo no hacer un inventario de los aparatos necesarios para la realización de un programa, si hay que señalar que en este rubro serían necesarias tres cámaras como mínimo, un steadycam, un par de dollies, una grúa, y por supuesto sería necesario tener una unidad móvil de producción de TV.

Como punto y aparte, podría señalarse que lo ideal sería que la grabación se hiciera en sistema betacam digitales D-2 o D-3, para los cuales existe equipo de edición y post-producción en México. Aunque ciertamente sería indispensable, que los masters de los programas se conservaran en cintas betacam digitales a fin de reducir al mínimo la pérdida de calidad en la imagen, o pérdida de generaciones, que sucede a la hora de realizar copias del producto.

3.3.3.2 ILUMINACIÓN Y AMBIENTACIÓN

El director de arte, de quien se habló en el apartado referente a la escenografía y el vestuario, que empezó su trabajo desde la preparación del programa, ahora tiene que intervenir al momento de realizar la grabación, pues será necesaria su creatividad, capacidad y recursos para lograr los ambientes que se requieran durante la realización de la serie. Su papel cobra importancia, ya que la mayoría de la producción se pretende realizar en locaciones y es necesario tomar en cuenta que los lugares si bien pueden servir como escenografía, no fueron realizados con tal fin, por lo que los resultados en ocasiones no son los deseados. Esto puede ocurrir con los interiores de una locación, si son muy grandes como un museo, al hacer la toma puede darse la sensación de vacío pues atrás de nuestro personaje sólo aparece un gran espacio blanco, que no es otra cosa más que la pared. Adaptar el orden de las cosas para que no se

pierda el contexto con los pequeños encuadres a los que recurre la televisión, es una de las metas de ambientador.

Otro elemento que cobra una importancia fundamental en los resultados de la imagen, es la iluminación. "En el video, en la televisión (como antes en el cine) no se ilumina para que se vean los objetos o los personajes. Iluminar significa, sobre todo, crear ambiente, definir espacios, acentuar el estilo visual de la obra, etcétera. Ello significa que el realizador de la mano del iluminador puede disponer de toda una serie de recursos expresivos y de lenguaje que se apoyan en una utilización retórica de los medios de iluminación"²⁵.

Los contrastes, líneas, que marquen la iluminación son obra del director de arte junto con los técnicos de iluminación "quienes contribuyen a la recreación de los ambientes de acuerdo con los requisitos impuestos por el realizador". El director de arte está más adentrado en los aspectos técnicos de este rubro, así que será él, un buen punto de enlace entre el director y los operadores de las luces²⁶.

De esta manera, es necesario un iluminador, junto con su asistente para que se haga cargo de los cuarzos, tungstenos, spotlights, gelatinas de color y demás recursos con lo que cuenta la iluminación para, en primer lugar, lograr la ambientación que se requiere, y posteriormente, aunque no por ello con menos importancia, lograr los objetivos plásticos, expresivos, además de una imagen nítida que son responsabilidad del jefe de cámara y video.

En este punto cabe aclarar, que el director de arte utiliza la iluminación como un recurso, para lograr la ambientación deseada, aunque la iluminación, finalmente esta supeditada a las indicaciones y requerimientos que realice el jefe de video y fotografía de acuerdo a las instrucciones del director. Por ello, cuando la el iluminador reciba instrucciones del director de arte, es para que la luz cumpla con funciones escenográficas, en tanto que dependerá del fotógrafo para lograr una buena iluminación que permita grabar la imagen con calidad, además de otorgarle una plástica interesante al cuadro.

²⁵ Soler Llorec, *op. cit.*; p.115.

²⁶ *idem.*; p. 73.

Lograr una iluminación de calidad es un reto interesante tanto para fotógrafos como para técnicos, pues es un vacío que actualmente habita la televisión mexicana "La iluminación en las telenovelas no es mala, es monstruosa, todo es blanco, todo es parejo"²⁷.

3.3.3.3 VESTUARIO, MAQUILLAJE Y UTILERÍA

Es frecuente que un solo día se graben tomas que corresponda a diferentes escenas dentro de la historia, los cambios de maquillaje, peinado y vestuario son frecuentes. Es necesario tener a la mano todos los materiales de utilería, desde clips de oficina hasta una refinada pipa. Si no existen profesionales encargados de mantener estas áreas, los retrasos y costos extras pueden rebasar por mucho los costos de la producción.

El sistema de trabajo del cine a este respecto es una experiencia que se puede retomar para que no se falle en estas áreas. José Luis García Agraz, considera que entre otros elementos es necesario: "Un transporte con todo el vestuario de actores y un encargado de guardarropa con su ayudante. Un utilero profesional responsable de todo el departamento y ambos, utilería y vestuario, coordinados por el departamento de Arte".

De tal forma, el encargado de vestuario y su ayudante no sólo se encargan de la elaboración y cuidado del vestuario, sino que también intervienen durante la grabación para estar atentos a la hora de los llamados. De esta manera, se cumplirá el objetivo final del vestuario que no es otra más que contribuir "a realzar la apariencia física del actor, a modificarla o a potenciar los rasgos específicos de su personalidad. Y, finalmente, constituye, independientemente de estas funciones, "per se", un poderoso elemento decorativo que se añade a los ya referidos de escenografía, iluminación, etcétera"²⁸.

La utilería es un aspecto de la producción encargada de los pequeños detalles, que como resultado final logran un producto de calidad. En muchas ocasiones la continuidad no puede ser bien llevada por que no se cuenta con un profesional encargado de esta área. Para ser más específicos, se entiende que la "La utilería esta formada por todos aquellos elementos que sirven para la decoración de la escenografía". Se puede considerar dentro de la utilería: los

²⁷ Manolo Fábregas en entrevista en, La historia de la TV en México, p. 134.

²⁸ Soler Lloreca; op. cit; p. 75.

accesorios en general para complementar el vestuario, los peinados e incluso la comida, en otras palabras todo lo que refuerce o ratifique la ambientación requerida²⁹.

Por otra parte el maquillaje, ayuda a una buena caracterización y presentación de los personajes. El maquillaje en principio elimina brillos molestos y realza las facciones de los actores. "Forasteros en la ciudad" no requiere de grandes inversiones en este rubro, pues no se trata de dar vida a monstruos o caracterizar a personas deformes o de muy avanzada edad. Sin embargo los servicios profesionales siempre ayudan a que se cuide un aspecto fundamental: la buena imagen de los actores. Además de la labor de caracterización, en este tipo de programas el maquillaje cobra relevancia en las labores de continuidad, sobre todo en el peinado de las mujeres, o el que se refiere a situaciones muy específicas, como el pasar de una toma en exteriores donde hay mucha lluvia, a pasar a otra toma en interiores donde los personajes deben presentar el mismo estado de cuando provenían de la calle

Para el área de maquillaje es suficiente dos personas, a fin de que puedan cumplir su trabajo de acuerdo a los tiempos de los llamados a grabación. Es decir, contar con una pareja de maquillistas permitiría que este paso de la producción no se convirtiera en un tapón, en el sistema de trabajo. A estas dos personas se agregarían dos más, quienes se ocuparían de los peinados, que en ciertos momentos podrían ser seriamente auxiliadas por el personal de maquillaje.

3.3.3.4 SONIDO

"El sonido es el "pariente pobre" del medio televisivo, el punto flaco de realizadores exclusivamente atentos a la magia de las imágenes, el lado más vulnerable desde el punto de vista de su valoración técnica y artística de muchos programas"³⁰

La velocidad con la que se hacen los programas no ha permitido un análisis serio de como mejorar el sonido en los programas de televisión. A diferencia de las producciones que se realizan en estudio, el aventurarse a los exteriores implica solucionar varios problemas. Uno de los más importantes es el sonido. Al salir a la calle, los recursos y experiencia de los

²⁹ González Treviño, Jorge; *op. cit.*; p. 37.

³⁰ Soler Llorenc; *op. cit.*; p. 117.

sonidistas de televisión, que se remiten a un par de micrófonos y la consola de audio, los deja inválidos ante la multitud de problemas que surgen a la hora de grabar un audio en el exterior.

La experiencia televisiva de los proyectos de TV UNAM, así como la serie Tony Tijuana, demostraron que sólo hay una forma de obtener un buen audio: trabajar con un equipo especializado en captar el sonido directo en grabación. José Luis García Agraz apuntó a este respecto:

"El audio requerirá también tratamiento profesionalizado, como en el cine. Equipo humano y técnico capaz de enfrentar los múltiples problemas de audio, desde cubrir wilds en locación (fresh sounds), hasta sacar sonido directo como meta principal, uso de mixers en locación, ecualizadores y micrófonos omni y direccionales, también manejo de planos respecto a la grabación y si es posible, de este departamento, incorporarlos a la post- producción de audio, en el armado de pistas básicamente".

Sin embargo, la productora Carmen Armendáriz indica que el tener una unidad para grabar el sonido directo "solo te trae complicaciones", por lo que ella sugiere conectar los micrófonos a una consola que ecualice los sonidos y que directamente vayan conectados al video de grabación. "Si vas a grabar en video no tiene caso una unidad de sonido, sólo si vas a producir en cine".

Bajo estas dos perspectivas se concluye que la existencia de la unidad de sonido estaría sujeta a una solo parámetro: el presupuesto. Las ventajas de grabar el sonido directo con su unidad respectiva daría como resultado una mayor calidad en el producto, pero esto sólo puede contemplarse si se puede obtener los recursos y el tiempo necesario que implica la unidad de sonido. En otras palabras, el hecho de tener una unidad de sonido implica que las grabaciones se van a llevar más tiempo y van a costar más, a cambio de una calidad en el audio que no se tiene en todas las grabaciones hechas en locación dentro de la televisión mexicana, donde muchas veces el ruido del camión, la fuente o los pajaritos del pasillo saturan los niveles del audio, haciendo inaudible el diálogo.

Teniendo presente que este trabajo pretende desarrollar un proyecto que cubra los estándares de calidad de transmisión a nivel internacional, se incluye dentro del esquema de producción a la unidad de sonido directo. De tal forma el equipo de sonido en locación, estaría formado por un jefe de sonido, su asistente y un microfonista. La grabación del sonido se

realizaría con una cinta magnética y posteriormente se sonorizarían las imágenes. El video no requiere de un proceso de sincronización de la pista sonora, como sucede con el cine. Lo único que sería necesario sería hacer transfer de audio a VTR, al termino de un día de grabación, a fin de incorporar la pista de diálogo a la imagen de video cuando se realice el primer corte de edición.

Debido al intenso ritmo de trabajo que exige la serie, el equipo de sonido directo se encargaría de entregar sus pistas al equipo de post-producción de sonido (el cual se especifica más adelante), a fin de que ellos depuren, editen e integren estas pistas a las diferentes ediciones que se hagan del programa.

3.3.3.5 STAFF

En este rubro se incluye al demás personal técnico que participa en la producción. En el apartado correspondiente a la escenografía se hablo de 4 personas encargadas de las labores de carpintería y pintura.

Además serían necesarios 2 electricistas, que se ocuparan de estas labores, los cuales resuelven problemas de origen eminentemente práctico, sobre todo cuando se trabaja en locación.

Un elemento de vital importancia a la hora de realizar grabación en locaciones es una planta generadora de luz, por lo que también es necesario contemplar a su operador, al que se le llama plantero, quien se encarga de su cuidado, mantenimiento y transporte.

De la misma manera, habría que considerar aquel personal que no trabaja en locaciones pero que es necesario a la hora de trabajar en estudio. Según las funciones descritas con camarógrafos, ingeniero de sonido y video y operadores de video tape, harían falta dos personas para llevar a cabo la grabación en estudio. El primero es el jefe de piso o floor mánager quien se encarga que en "el piso" o área de grabación del estudio, se encuentre todo el equipo técnico necesario para la realización de un programa. Durante la grabación es el medio de enlace entre la cabina de grabación y el piso. Por otra parte, también es necesario el Switcher, quien opera el aparato que lleva ese nombre, el cual sirve para la mezcla y separación de señales que convergen en la "line out" que va a la máquina o señal al aire.

La grabación en estudio ofrece la posibilidad de ahorrarse ciertos pasos de edición. En este caso, de acuerdo a las órdenes del guión técnico, se ensayarían movimientos y encuadres, de tal forma que cada vez que se marque un corte de una toma a otra, este se haga mediante el switcher, sin perder la continuidad. Esto podría ser de gran utilidad, sobre todo en los diálogos. Pero hay que recordar que para las series esto sólo es un recurso y no el único medio de realización, como sucede en las telenovelas. El floor mánager y el switcher podrían ser personal contratado junto con los tiempos que se pidan para el uso de un estudio de televisión, ya sea que este se realice en una casa productora o se obtenga en beneficio de coproducción con alguna cadena de televisión.

3.4.- POST-PRODUCCIÓN

"El concepto post-producción engloba todos aquellos procesos operativos de base técnica y/o artística que conducen, una vez grabado el material original, al acabado definitivo de la obra, es decir, un programa televisivo tal y como llegará a conocimiento del público"³¹.

Se llega al proceso de conclusión, que no por ello es un trámite final o mero requisito que permita ponerlo en manos de un trabajador poco dedicado. Los recursos actuales con lo que cuenta el medio de la televisión, permiten, sin requerir elevados recursos, lograr un trabajo con estándares de calidad muy importantes.

El cuidado que se ponga en la musicalización, edición, post-producción de sonido y vídeo, puede duplicar o hasta triplicar el valor del producto. Al contrario, una labor descuidada en esta fase, provoca que toda la inversión y cuidado de la producción, se vaya a pique.

Los sistemas de producción mexicanos le dan una inapropiada celeridad a este proceso. En la ruta crítica con la que se guía el trabajo de la producción, se puede observar que se dedican 6 días laborables a la grabación y dos semanas de trabajo a la post-producción. De esta manera se trata de obtener mejores resultados en esta área, que redundarán en una mejor cotización ante el mercado internacional para vender el programa, al contar con un equipo especializado que termine la factura de "Forasteros en la ciudad".

³¹ Soler Llorec; Op. Cit; p. 90.

3.4.1 LA MUSICALIZACIÓN

La música de fondo es un elemento que en ocasiones pasa desapercibido para el espectador, pero que sin duda alguna lo influye de manera inconsciente para incidir y comunicar una cuarta dimensión: la emoción y el carácter. La música de fondo tiene sus méritos "más por sus servicios funcionales que su calidad como pieza de concierto"³².

Tal vez por esto e indudablemente, por cuestiones de economía, la musicalización en las producciones nacionales recurre a stock grabado, que no fue escrito específicamente para el programa y que en la mayoría de las ocasiones no llega adaptarse de manera ideal con las imágenes.

En las telenovelas se escriben algunos estribillos que se repiten constantemente cada vez que hay una escena de suspenso, amargura o dolor, que son las que abundan en los argumentos de estas producciones.

En "Tony Tijuana" se escribió música original para la serie, con la cual se formaba un stock que se utilizaba para musicalizar el programa. De tal forma se contaba con.

- El tema.
- Las variaciones del tema
- Los acentos
- Y partitura original que en ocasiones se utilizaba para un sólo capítulo.

En el proyecto "Forasteros en la ciudad" hay varios estados de ánimo y situaciones determinadas, cuya proyección hacia el espectador lograría mejores resultados si tuviera música específica, para ese momento específico.

Por ello es necesario contar con música original para la serie e incluso para algunos capítulos. Ante este requerimiento se podría argumentar que la musicalización subiría en mucho los costos de producción, pero no se trata de musicalizar el programa como se musicaliza una producción cinematográfica. En la mayoría de las ocasiones solo se necesitará un conjunto de cuerdas y tal vez un piano, o inclusive un sintetizador hábilmente utilizado podría suplir otras necesidades que se presentaran. Por ejemplo, según el gusto del director, la

³² Vele, Eugene; Op. Cit.; p. 31.

escena final del primer capítulo - donde Pilar descubre sus intenciones para burlar a Felipe - podría musicalizarse con un conjunto de violoncelos manteniendo una sola nota grave que va en crescendo hasta que se da el fundido final del capítulo.

Por ello, a este respecto, lo que se propone es contar con un compositor dedicado a musicalizar los capítulos de acuerdo al primer corte de edición, quien en base a conjuntos pequeños de instrumentos de orquesta elabore y desarrolle los temas musicales. La variedad de los ritmos, tonadas e incluso las variaciones que haga el compositor sobre un mismo tema musical en diferentes capítulos otorgarán un ambiente muy diferente a la serie de lo que presentan las telenovelas o los programas de comedia.

Al igual que en "Tony Tijuana" se puede contar con un stock de música que servirá para musicalizar ciertas partes de los capítulos, pero que de ninguna manera deben convertirse en el único recurso para musicalizar, como ocurre en las telenovelas.

Para el tema original de la serie, si sería conveniente contratar los servicios de algún compositor especializado en música instrumental, para obtener un buen tema musical, que sería la presentación del programa

De tal forma, la calidad que se puede obtener con música original de fondo para cada capítulo, es un costo que no sería muy elevado si se consigue un compositor que elabore su trabajo de acuerdo a los márgenes que se señalaron arriba y se recurre al stock de música. Los tiempos que tendría el músico para elaborar la composición serían muy breves, por lo que se recomienda que su trabajo empiece junto con el primer día de edición, con el propósito de que al final de la semana pueda llevarse a cabo la grabación de la música.

3.4.2 POST-PRODUCCIÓN DE SONIDO

En lo que respecta al sonido se debe tomar en cuenta que "en este caso surge la necesidad de una post-producción sonora muy elaborada... surge así la necesidad de crear una infraestructura técnica de post-producción sonora cuya unidad operacional es el estudio de grabación de sonido con sus servicios anexos"³³.

³³ Soler Lloreç; Op. Cit; p. 101.

En la post-producción de sonido se incluye el proceso mencionado de transfer diario de la cinta de audio a un VTR, así como la integración y mezcla de pistas de sonido directo, con efectos de sonido y música a la pista de edición en video

Debido a que la cinta de video sólo brinda dos canales de audio para su transmisión, es necesario contar con un equipo que nos permita mezclar diversas fuentes de sonido, a fin de que queden integradas por estos dos canales. De esta manera es posible que en un canal tengamos los diálogos, en tanto que en el otro se encuentre el sonido ambiente, en segundo plano, algún efecto que se haya integrado a la pista sonora, así como la música de fondo.

Esta labor la llevaría cabo el equipo de post-producción de sonido, formado por un jefe y su asistente, quienes se encargarían de las funciones arriba indicadas, trabajando en estrecha colaboración con el director y sus asistentes. Gracias a que entre una semana y otra de grabación, al director se le da la oportunidad de supervisar la mayor parte del proceso de post-producción, este puede revisar hasta el último detalle la edición de diálogos y sonidos ambiente que acompaña al primer corte de edición, así como dejar listas las indicaciones para que se integren las pistas de efectos de sonido y música, en el master que revisa el productor. El talento del jefe de post-producción de sonido servirá para cubrir las deficiencias que llegara a tener la grabación del sonido directo. Su habilidad en el manejo de diferentes planos al momento de armar las pistas de sonido podría cobrar gran relevancia si la grabación y transmisión del programa utilizara el sistema dolby-stereo

Los recursos con los que antes se contaban, obligaban a que sólo se recurriera a dos fuentes de sonido -en la mayoría de las ocasiones el diálogo y el estribillo musical- lo cual no es necesario debido al desarrollo de modernos sistemas de post- producción digital y los programas de software de edición no lineal.

3.4.3 POST-PRODUCCIÓN DE VIDEO

El primer paso de la post-producción en video es la edición. De acuerdo al proyecto de "Forasteros en la ciudad" esta la llevaría a cabo el director junto con un editor, de acuerdo a lo planeado en el guión técnico. Para este fin tienen 3 días para realizar lo que se llama primer

corte de edición, el cual revisaría el productor, quien ordenaría las correcciones necesarias al editor

Actualmente se han desarrollado sistemas de edición no lineal, que usando la memoria de una computadora permiten hacer modificaciones y correcciones posteriores a la edición. Estos sistemas, permiten guardar todo un primer corte de un programa y hacerle correcciones en sus diferentes partes, sin tener que repetir todo el trabajo. También ofrecen la ventaja de no quitar generaciones a la imagen (cada vez que se realiza una copia de un video a otro, aun al editar, se dice que se pierde una generación, así con cada copia subsecuente se pierde mayor calidad en la imagen), antes de la post-producción final. Aunque estos sistemas incluyen efectos como disolvencias y wipes, hasta ahora los sistemas de post-producción digital ofrecen mejores resultados al realizar la amalgama final de imagen y sonido.

En esta etapa del proceso, al momento de hacer el primer corte se hace la edición de sonido en lo que respecta a los diálogos y se integra de acuerdo a la imagen en video. El trabajo se ordena en pistas que servirán para el proceso de post-producción de video, en el cual se hacen disolvencias, wipes o se integran los efectos digitales de acuerdo con las necesidades de la realización.

El director, al momento de elaborar el primer corte debe dejar las indicaciones de post-producción al editor, para que este las realice de acuerdo a las expectativas de la realización.

De tal forma una vez que la música de fondo o sound track recibe la aprobación del productor, se procede a elaborar la mezcla final de audio que se realiza junto con el armado de las pistas en video, para así armar el master que revisará el productor y el productor ejecutivo antes de ponerlo a consideración de la cadena.

El equipo de post-producción estaría a cargo de un jefe de esta área, a quien se le podría dar el crédito de editor y un asistente. Cabe destacar, que en el trabajo de edición, quienes tienen la última palabra son el productor y el productor ejecutivo, quienes podrían hacer reformas a este respecto en el trabajo del director.

3.4.4 REVISIÓN

El proceso de producción, por constituirse como un sistema de trabajo necesita de una evaluación periódica y constante a fin de corregir errores y mejorar la operatividad del proceso.

La revisión, en un primer nivel está a cargo del productor, quien revisa el trabajo de edición después del primer corte, aprueba la musicalización y hace una evaluación final del trabajo una vez que se realiza la mezcla de audio y la post-producción final. Estas revisiones están marcadas en la ruta crítica de trabajo que se plantea como aplicable para el presente proyecto.

Por otra parte, hay evaluaciones periódicas, que no se refieren a un programa en específico, sino al desempeño de los profesionales que intervienen en el equipo y a la marcha que el programa tenga de acuerdo a las expectativas del proyecto y de la audiencia. Estas revisiones, que en su mayoría se desarrollan bajo parámetros muy subjetivos, las realizan el productor y el productor ejecutivo.

Por último, cuando se pretende comercializar el programa, o bien las televisoras planean ajustes en su programación, las empresas realizan sus evaluaciones con sus equipos de ejecutivos y directores, en donde las decisiones no se aplican ni a un capítulo, ni al sistema de trabajo o a un miembro del personal que realiza la serie, sino a todo el programa en sí. Es ahí donde se decide la suerte de muchas producciones.

3.4.5 MASTER FINAL

Después de su aprobación, se procede al paso final que consiste en integrar al master la entrada institucional, los créditos y la salida. Es necesario que el primer master sea grabado en un VTR digital, para que al realizar el master final se obtenga una copia sin pérdida de generaciones, pues hay que considerar que a partir de este VTR, se harán copias de seguridad, copias para registro de derechos y las copias para comercializar.

IV.- CONCLUSIONES

El modelo de producción de "Forasteros en la ciudad", tuvo como objetivo ilustrar las necesidades creativas, humanas y técnicas para llevar a cabo un proyecto de este tipo, de acuerdo a la experiencia recabada de diversas fuentes que trabajan o trabajaron en la elaboración de una serie de televisión.

En primer lugar, el proyecto diseñado en esta investigación, trató de apearse a las características de una serie de televisión, según la definición aquí expuesta, pues uno de los grandes objetivos de este trabajo es, precisamente, ofrecer un proyecto con una alternativa diferente para los productores que pudieran interesarse en este, así como a los realizadores, actores, artistas y técnicos que podrían participar en él y finalmente al público, el cual aguarda, buscando una oferta diferente dentro de la pantalla chica.

Según el planteamiento expuesto en esta tesis, el género de las series de televisión esta definido como: un programa de transmisión periódica, cuyo elemento principal son las vivencias, aventuras y experiencias de uno o varios personajes, las cuales son narradas en capítulos que forman por si mismos una historia independiente entre si.

De la misma manera, se estableció que las series de televisión tienen un modelo de producción diferente al de otros programas de ficción de TV , como son las telenovelas o los programas cómicos, ya que en las series se excluye el uso del apuntador electrónico, la mayor parte de su grabación o rodaje se realiza en locación, además de que su realización se basa en un guión técnico desarrollado por un director y no recurre a la dirección de cámaras como único recurso como pasa en los programas anteriormente citados. Debido al gran esfuerzo de producción que implica realizar una serie, es sin duda el género que requiere mayores recursos dentro de la televisión

En México, las telenovelas y los seriales de comedia son el antecedente directo antes de encontrar alguna serie de televisión. Uno de los esfuerzos más importantes en este sentido, fue "Tony Tijuana" serie que no llegó a tener una penetración sólida en la audiencia nacional, pero cuya experiencia sirve para retomar la idea de realizar series en México.

Con estos antecedentes como base, se elaboró el proyecto de "Forasteros en la ciudad", el cual abarca los requisitos que por definición debe de tener una serie de televisión. En primer lugar toda su trama argumental gira alrededor de las vivencias de los cinco protagonistas, quienes por una causa u otra entran en contacto con un extranjero que en cada capítulo los lleva a una serie de situaciones límite, enfrentamientos, fraternidades, rechazos y encuentros que dan por resultado la anécdota del episodio. la experiencia de un forastero en la ciudad.

Según lo descrito en el trabajo, antes de iniciar este proyecto o cualquier otro de este tipo es necesario que el productor interesado establezca un pequeño equipo de guionistas que trabaje primero en el diseño de los personajes para después comenzar con el trabajo de elaborar guiones para el programa piloto y llegado el momento, para la serie.

Debido a que no se puede desasociar un proyecto de este tipo con los objetivos comerciales que tienen todas las cadenas y casas productoras de televisión, desde un principio debe contemplarse la viabilidad del proyecto buscando asociaciones con empresas del ramo, garantizando así los altos recursos necesarios para un proyecto de esta naturaleza, pero principalmente, el proyecto debe diseñarse de tal manera que sea posible su comercialización en los mercados extranjeros, pues a pesar de que la serie de televisión es el género más caro dentro de este medio, una vez hecho un capítulo de una serie este se puede comercializar repetidas veces, no sólo con las usuales repeticiones que hacen las cadenas locales de televisión, sino con su venta a otros países. Sólo bajo estos parámetros se puede garantizar que el proyecto sea económicamente viable dentro de la televisión mexicana.

Siguiendo esta línea, todo el equipo de producción debe de trabajar con el objetivo de realizar un producto con la suficiente calidad para exportar, por lo que la serie de recursos que se enumeraron a lo largo del trabajo, si bien buscan alcanzar objetivos estéticos, artísticos y de vanguardia dentro del medio, también tienen una justificación de carácter económico ya que sin ellos no sería posible vender el producto.

Por otra parte, "Forasteros en la ciudad" tiene en primer lugar, el objetivo de proponer una oferta diferente dentro del espectro de las producciones mexicanas, con lo que se pretende ofrecer a la audiencia una producción mexicana nunca vista que logre

conciliar los estándares de calidad y altos ratings. Más allá de las expectativas económicas, -aunque contempladas pues forman parte del medio- este proyecto quiere brindarle al espectador un espacio para que conozca, reflexione, y encuentre eco de sus inquietudes, esperanzas e ilusiones, retratadas en la vida de los cinco personajes, expuestas a través de la vivencia con un extranjero que resultará no ser tan diferente de nosotros.

"Forasteros en la ciudad" es un programa de televisión que pretende responder a la pasividad de los productores que se estancan en producir sólo lo seguro, sólo las telenovelas o los programas cómicos, "Forasteros en la ciudad" propone romper aun más las fronteras de los foros, precipitar las cámaras a la exploración intensa de las calles, los edificios y vecindades que cobijan la ciudad más grande del mundo. "Forasteros en la ciudad" pretende establecer retos técnicos para editores, sonidistas y demás miembros del equipo de producción, para que en el futuro exista un equipo humano capaz de encarar mayores retos dentro del desarrollo de la televisión mexicana.

En el modelo de producción que se plantea en este trabajo se propone acabar con las iluminaciones planas, las ambientaciones de último momento, las carencias en vestuario y maquillaje. Los requerimientos de producción que aquí se manejan buscan la excelencia, mas allá de la forzada rutina de trabajo de ocho horas que marca el sindicato, de los parámetros impuestos por los 100 puntos en los picos de video y las reducidas zonas de luz de 3200 grados kelvín. Un producto de calidad obtendrá la preferencia del espectador y sólo con alto nivel de excelencia es posible pensar en la exportación a los mercados latinoamericanos y europeos.

Las grúas, los dollies, el equipo de escritores trabajando por semanas echando guiones a la basura, un productor metido hasta los codos junto con dos directores y sus equipos con el único fin de sacar un programa, tienen como objetivo principal romper los estereotipos y modos de trabajo dentro de la televisión mexicana.

"Forasteros en la ciudad", busca la audacia de directores y actores que quieran brindar un trabajo diferente a un espectador que lo merece, busca brindar una historia diferente a los refritos que bombardean los horarios y mantienen ocupados a los escritores haciendo adaptaciones

Busca divertir, ofrecer una ficción, tal vez empapada de realidad, pero ficción al fin, que sea un respiro ante los constantes reportes, flashes informativos y programas de nota roja que cada vez le restan la capacidad de asombro al público mexicano.

"Forasteros en la ciudad" convoca a la desfachatez de los creadores dentro del medio de la televisión para desarrollar un género ausente dentro de las producciones nacionales, que puede servir a su vez como semillero de realizadores y técnicos que puedan incursionar en otra industria en severa decadencia: El cine

Los productores han dejado de explorar nuevas fórmulas, los consabidos éxitos se repiten una y otra vez, los sistemas de trabajo, hundidos en su mediocridad y su parcial éxito, se mantienen inamovibles. Dentro de sus aspiraciones, este proyecto pretende ser un llamado para gestar el reto de realizar televisión de una manera diferente, de establecer una mecánica profesional de trabajo que pueda igualar primero los estándares de calidad de productoras extranjeras, para ofrecer un programa de alto contenido argumental y depurada realización, que el público nacional ha recibido a cuenta gotas.

"Forastero en la ciudad" es eso: una propuesta para buscar nuevos horizontes, para renovar las fórmulas y encontrar nuevos elementos dentro de ese medio electrónico que apenas comienza a desarrollar los programas inherentes a él

Este trabajo propone comenzar con la exploración de la propia televisión, dejando atrás la copia de la radio o el cine, para entregarle al público algo que esos medios no pueden darle.

Pero solo sería el inicio de la exploración.

Una exploración que aun no se ha realizado.

Un equipo de 5 guionistas, dos directores con sus asistentes, el director de cámara y video, el gerente de producción junto con el productor y los ejecutivos de la empresa, así como el equipo de post-producción digital, los micrófonos omni y unidireccionales, las consolas de audio, actores, maquillistas y staff técnico, pueden ser suficientes para iniciar la expedición hacia ese objeto, ese aparato, ese medio, llamado televisión.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFICAS:

- Baena, Guillermina; INSTRUMENTOS DE INVESTIGACION; Editores mexicanos unidos; 13a edición, México, 1990; 134 pp.
- Broughton, Irv; PRODUCTORES EN ACCION; Ed Prisma; México 313 pp.
- Carrandi Ortiz, Labino; TESTIMONIO DE LA TV. MEXICANA; Ed. Diana; México, 1986; 233 pp.
- Castellot de Ballín, Laura; HISTORIA DE LA TELEVISION EN MEXICO; Ed. Alpe; México, 1993, 548 pp.
- Esslin, Martín; "El impacto de la TV."; Revista NUEVA POLITICA; Volumen 1 No 3; julio-septiembre 1976.
- Fernández Cristhieib, Fátima; "La industria de la radio y televisión: Gestación y desarrollo"; Revista NUEVA POLITICA; Volumen 1 No 3; julio-septiembre 1976.
- González Treviño, Jorge; TELEVISION TEORIA Y PRACTICA; Ed. Alhambra; México, 1983; 167 pp.
- Manvell, Roger; THE LIVING SCREEN; Ed. George G. Harrap & Co.; London, 1961.
- Marshall, W.; FIESTA MINORITY TELEVISION PROGRAMING; University Of Arizona; Tucson, 1974; 138 pp.

- Martínez Medellín, Francisco; TELEVISA SIGA LA HUELLA, Ed. Claves Latinoamericanas, IPN; México, 1992; 312 pp.
- Montero, Sergio y Baena Guillermina; TESIS EN 30 DIAS; Editores mexicanos unidos; México, 1994; 100 pp.
- Pérez Espino, Efraín; "El Monopolio de la TV. comercial en México. El caso Televisa"; REVISTA MEXICANA DE SOCIOLOGIA; Volumen 39 No 4; octubre-diciembre 1979.
- Quijada Soto, Miguel Angel; LA TELEVISION: ANALISIS Y PRACTICA DE LA PRODUCCION DE PROGRAMAS; Ed Trillas; México, 1986; 109 pp.
- Soler, Lloreç, LA TELEVISION UNA METODOLOGIA PARA SU APRENDIZAJE; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, 1988; 187 pp.
- Trejo Delarbre Raúl(coord.); TELEVISA, EL QUINTO PODER; Ed. Claves Latinoamericanas; México, 1985, 237 pp
- Tunstall, Jeremy; TELEVISION PRODUCERS; Ed Routledge; London, 1993; 235 pp.
- Vele, Eugene; TECNICAS DE GUION PARA CINE Y TELEVISION; Ed. Gedisa; 2a edición' México, 1990, 197 pp.
- Wagner, Fernando; LA TELEVISION, TECNICA Y EXPRESION DRAMATICA; Ed. Labor; Barcelona, 1972; 171 pp.

AUDIOVISUALES:

LA CASA DIVIDIDA; Dir. Rosa Martha Fernández; TV UNAM-Colegio de la Frontera-SEP; Alvaro Velarde, Carmen Bedolla, Ulises Juárez, Magdalena Tenorio, Edmundo Mosqueira y Amado Zumaya; Miniserie de 4 capítulos de 30' cada uno; 1988.

LAS MIRADAS NO MIENTEN; Dir. Armando Casas; TV UNAM; Esteban Soberanes, Mimo Messina; 28', 1993

NAVIDAD ROJA; Dir. José Luis Aguilera; TV UNAM; Eduardo López Rojas, Rafael Velazco; 30'; 1992.

ROSAS DE LUNA; Dir. Arturo Carrasco; TV UNAM; Ana Ofelia Murguía, Eduardo López Rojas, Esteban Soberanes; dos partes de 30' cada una; 1992

ENTREVISTAS:

Carmen Armendáriz, Productora de televisión.

José Luis García Agraz, Director de cine y de series de T.V.

OTRAS:

Apuntes del seminario: SERIAL T.V. PRODUCTION; impartido por Michael Hild y Malte Grunet; Centro de Capacitación Cinematográfica; 1994.