

00424
15



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

"EL DOCUMENTAL COMO IMAGEN DE LA REALIDAD:
ESTUDIO DE CASO DE LAS PRODUCCIONES DE LA EDITORIAL CLIO"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
PRESENTA

RICARDO JESUS BALCAZAR GARCILAZO



Asesor: Lic. Federico del Valle Osorio

MEXICO, D. F.

ABRIL 2003

1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

PAGINACION DISCONTINUA

A MIS PAPÁS ROSA Y JESÚS

Por darme la vida y ser los mejores amigos del mundo, ayudarme a superar los retos de la vida, enseñarme el camino del bien, por ser el mejor de los apoyos y por enseñarme que al sembrar una semilla hay que regarla y cuidarla para que dé buenos frutos. Hoy, entrego la cosecha de mi trabajo, como símbolo de agradecimiento, respeto y cariño profundo.

A MI HERMANO EDGAR

Por enseñarme que la felicidad es el mejor regalo que esta vida nos puede dar y por ser el mejor de mis amigos.

A MIS ABUELITOS AGUSTINA Y FRANCISCO

Por creer en mí en todo momento, brindarme todo su apoyo moral y por ser los seres más sabios que me pude encontrar en el camino de mi vida.

A FEDERICO DEL VALLE OSORIO

Por ser parte importante en este proyecto de tesis que me permitió culminar con mi vida profesional, por ser el profesor y amigo que me brindó su apoyo en todo momento y creyó en mí, por darme la oportunidad de formarme en lo que soy, además de enseñarme a mostrar interés por la docencia, por todo eso y más, siempre le estaré agradecido.

A LETICIA CANEL WINDER

Por ser una persona que me extendió su mano en todo momento para poder realizarme como profesionista de la comunicación; por saber transmitirme sus conocimientos; por enseñarme que la docencia es la mejor medicina para la sabiduría, ya que día con día se aprende de los demás. Por orientarme en este trabajo de tesis y por ser la mejor de las amigas, mis agradecimientos siempre.

A AURORA TOVAR RAMÍREZ

Por ser mi profesora de seminario, profesora de carrera y amiga que me alentó a interesarme en este proyecto y por ser una persona que vale mucho en esta Universidad, además de que siempre le estaré agradecido por los conocimientos que logró transmitirme.



A MA. DE LOS ÁNGELES CRUZ ALCALDE

Por la ayuda recibida para este trabajo, por ser una persona muy valiosa en mi formación profesional, por estar al pendiente siempre de mi persona, por ser la mejor de las amigas, la cual me ayudó a superar todo tipo de problemas que se me presentaron. Agradecido le estaré siempre por su forma de ser y por el especial trato que le brinda a la gente que la rodea.

A ROLANDO CHÁVEZ

Por dedicar parte de su tiempo a la revisión de esta tesis y darme algunas sugerencias para mejorar esta investigación.

A ENRIQUE KRAUZE

Por confiar en mí y apoyarme en todo momento en este trabajo de tesis.

A DIANA ROLDÁN Y HANK HEIFETZ

Por brindarme todo su apoyo para la realización de este trabajo, aunque esto fuera parte clave de amenazas y conflictos que se hayan desatado con el cambio de administración dentro de la editorial, pero que no importándoles dieron todo de sí para lograr este trabajo, por lo que siempre les estaré eternamente agradecido. Gracias por enseñarme a ver la televisión de otra manera e interesarme por el género documental.

A LUIS LUPONE, EDUARDO HERRERA, LEÓN SERMENT, OLIVIA PINEDA, JAIME TELLO Y ELID PINEDA

Por enriquecer este trabajo con sus experiencias como realizadores y guionistas dentro de Clío y por enseñarme el arte de cómo hacer documental en México.

A REYNA DÍAZ, EDUARDO AGUADO, MARISSA SALGADO, BRISSA GONZÁLEZ Y LARITZA COVARRUBIAS

Por ser los mejores amigos que he tenido durante mi permanencia en la Universidad, por estar pendientes siempre de mi persona; por transmitirme sus conocimientos y compartir sus intereses. Agradezco a Dios haberlos puesto en mi camino, y les reitero que siempre en mí encontrarán un amigo.



A MI FAMILIA

Por estar pendientes siempre de mi formación profesional y por el apoyo que me han brindado a lo largo de mi vida, alentándome en todo momento a caminar sin tropiezos.

A

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
--------------------------	----------

CAPÍTULO I.....	9
------------------------	----------

Cultura

1. La cultura.....	10
1.1. Sociedad de masas.....	18
1.2. Cultura de masas.....	21
1.3. En particular sobre el término comunicación de masas.....	34
1.3.1. Origen y etapas de desarrollo de la comunicación de masas...36	
1.3.2. Su papel en la sociedad.....	38
1.3.3. Elementos de la comunicación masiva.....	38
1.4. La escuela de Frankfurt.....	41
1.5. Industria cultural y estandarización.....	46
1.6. Educación y medios masivos de comunicación.....	51
1.7. Televisión cultural en México.....	60
1.7.1. Los canales culturales en México.....	73

CAPÍTULO II.....	108
-------------------------	------------

El documental

1. El documental en México.....	109
2. El género documental.....	112
2.1 Caracterización y tipología.....	131
2.2 Técnica de elaboración y realización.....	138
2.3 Estructura y estilo.....	144

CAPÍTULO III.....	148
--------------------------	------------

Televisa y Clío

1. Clío y Televisa como empresas culturales asociadas.....	149
2. Historia de Clío.....	171

2.1. Antecedentes del programa México Siglo XX.....	173
2.2. La nueva etapa: México Nuevo Siglo.....	178
3. Clío y la cultura.....	181

CAPÍTULO IV.....183

Análisis de contenido temático de los programas de Clío

1. Características de los programas de la serie México Nuevo Siglo.....	184
1.1. Contenidos.....	217
1.2. Estructura.....	218
1.2.1. Técnica.....	221
1.2.2. Herramientas.....	223
1.3. Imagen.....	224
1.4. Ideología.....	225
2. Metodología y evaluación.....	226

CONCLUSIONES.....242

ANEXOS.....260

BIBLIOGRAFÍA.....368

HEMEROGRAFÍA.....379

PÁGINAS WEB.....380

INTRODUCCIÓN

México cuenta con una producción de documental intermitente, pero constante. Muchos de los trabajos realizados bajo este formato han ganado menciones alrededor del mundo.

El documental ha ido evolucionando hasta llegar a una especie de ensayo que es la visión que tiene el realizador sobre un tema. El formato documental permite muchos juegos narrativos y un acercamiento novedoso y diferente con el público.

Somos testigos de cómo el documental se ha colocado en el sitio que le corresponde como parte inseparable de la conciencia de su época, utilizando las nuevas tecnologías que propician formas más democráticas de comunicación y perfeccionando las innovaciones que ha experimentado la forma de narrar, en fin, reforzando a las conciencias que aún se comprometen con los destinos colectivos y a los realizadores que se emocionan profundamente con la idea de recrearlos, transmitirlos y compartirlos.

Por lo que el interés de este estudio del documental que produce Clío a través de su serie México Nuevo Siglo radica en examinar si estos programas sirven como aportación a la cultura audiovisual, si su estructura corresponde a lo que se conoce como documental, si cumplen con el rigor de análisis de cada uno de los temas, si estos temas son tratados con neutralidad y si los documentales son contruidos con una intención.

Asimismo, se comprobará si la historia contemporánea de México, a través de estos documentales, está al alcance de todos, ya que Clío hace un esfuerzo para contribuir al adelanto de la cultura, la investigación científica y la educación nacional.

Vale la pena estudiar la serie México Nuevo Siglo, ya que es un riguroso documento histórico que rescata y preserva la memoria audiovisual de nuestro país: imágenes clásicas e inéditas, música original y de época, y las voces de los protagonistas.

México Nuevo Siglo es veraz, y aunque el punto de vista del historiador Enrique Krauze es el principal hilo conductor, son los propios hechos y los personajes que los vivieron quienes, desde varios puntos de vista, describen y analizan los hechos. En cada caso se descubren rasgos de la personalidad de

nuestros gobernantes y demás figuras públicas que hasta hoy el público en general desconoce y se habla de temas prohibidos o que apenas se habían mencionado.

Esta serie como género documental es una obra clásica que utiliza el lenguaje audiovisual para contar dramáticamente lo sucedido. Emplea un lenguaje sencillo, pero a la vez su profundo análisis logra que el programa despierte interés y reflexión en el espectador y, en muchas ocasiones, emocionarlo.

Pero para demostrar lo anterior se tomará en cuenta el análisis de cinco documentales sobre los sexenios de los presidentes Cárdenas, Alemán, Ordaz, Salinas y Zedillo, con la intención de tratar de comprender si también se dio alguna relación entre los presidentes-Televisa, presidentes-Enrique Krauze y Televisa-Krauze y cómo fue esta. Además de revisar qué efecto tuvieron estas relaciones y cómo afectaron a la realización de los documentales sobre los sexenios.

Para poder entender este proceso es necesario saber que el mundo de las comunicaciones en México tiene un nombre: Televisa, a pesar de las leyes antimonopólicas escritas en la constitución mexicana es sabido que el consorcio tiene una injerencia en todos los medios de comunicación nacionales: es la fábrica creadora y transmisora de mensajes.

Televisa, como grupo, abarca campos dedicados a la difusión de la cultura por medio de promoción de libros, de programas de radio, de programas de televisión, entre otros, es ésta una de las empresas más grandes dentro de los medios de comunicación mundial, por lo tanto, es fundamental conocer su interés por la cultura para llevar a cabo tal difusión.

El interés de la investigación está estrechamente unido a la relevancia que los miembros de la sociedad mexicana conceden de manera consciente o inconsciente al consorcio Televisa, ya que éste con sus distintos canales penetra en la mente de millones de mexicanos e influye directamente en la creación de ideologías debido a que los grupos económicamente más fuertes de la sociedad, usan los medios masivos de comunicación para transmitir una particular visión de la realidad, que permita justificar y mantener su poder.

De esta manera, en el primer capítulo de este trabajo se establece mi marco teórico. Comienzo por un estudio de las distintas definiciones de la

cultura, ya que tienen mucho en común las diferencias de enfoque y nos llevan a entenderla en varios sentidos de acuerdo con los fines del autor y con la corriente de la cual sea partidario.

Porque la cultura ha llegado a un punto en donde los medios de comunicación se conducen con ella y viceversa, pues los medios ya forman parte de nuestra cultura. Los medios de comunicación masiva son los principales elementos del desarrollo de la cultura de masas.

Asimismo, se aborda a la sociedad de masas, ya que en una sociedad de masas, el tipo de comunicación dominante es el medio oficial, y los públicos se convierten en simples mercados de medios de comunicación: todos los que se hallan expuestos al contenido de determinado medio de comunicación destinado a las masas.

El incluir el concepto cultura de masas en el estudio sobre el documental como imagen de la realidad, responde a la necesidad de esclarecer en qué términos va actuar en la televisión. La cultura de masas será estudiada desde la perspectiva de la comunicación y el punto de vista que vertiré estará íntimamente ligado con los públicos.

Otro elemento a considerar en la investigación es la comunicación de masas, ya que es principalmente una Industria Cultural cuyo rasgo esencial es su industrialización y la producción de mercancías (mensajes estandarizados y comercializados).

Se describe la historia de la Escuela de Frankfurt como una de las principales corrientes del pensamiento filosófico y sociológico alemán. Con base en el concepto de Industria Cultural, desarrollado por esa escuela, enmarco mi investigación con las definiciones de cultura, medios masivos de comunicación, en especial, la televisión.

En esta parte, el concepto de Industria Cultural es fundamental, ya que se analiza la cultura en la sociedad industrial capitalista, en donde a partir de la tecnología se explica el sistema de dominación, la cual es manipulada por los grupos económicamente más fuertes de la sociedad para satisfacer sus propios intereses.

Es importante señalar que la investigación tomará en cuenta la educación y medios masivos de comunicación porque ésta ha de adecuarse a

la realidad de la cultura y de sus vías de comunicación. Esta afirmación conlleva, en la actualidad, los requerimientos de adecuación al desarrollo y uso de productos científicos y tecnológicos y de la difusión de sus avances y estudios sobre las repercusiones, en los ámbitos social y natural.

Sin embargo, en este primer capítulo también es necesario el estudio de la televisión, en su relación con la dimensión cultural, porque éstos dos elementos deben ser vistos a partir de la interrelación que se establece entre la vida cotidiana de una colectividad, sus finalidades, normas y los valores que orientan la producción y el consumo; y la forma en que estas actividades son “reconstruidas simbólicamente” a través de ese medio de difusión, que a su vez se encargará de devolver al público las imágenes reconstruidas.

Asimismo, la intención de analizar la televisión cultural en este capítulo, se refiere no a un atributo intrínseco del medio, sino a una forma de visualizarla, de uno de los posibles usos que se le puede dar a esta tecnología que, en sí misma, tiene la función de transmitir a gran escala una serie de contenidos, mensajes, símbolos e imágenes, los cuales bien pueden determinarse y formularse al margen del medio como tal.

Existen, sin embargo, ciertos atributos que ayudan a distinguir la televisión cultural, comenzando por la diferenciación que debe hacerse entre un programa o serie de carácter cultural y un canal de televisión definido, como un espacio o institución cultural, es decir, Canal 11, Canal 22, Canal 40 y, en su momento, Canal 9.

De esta forma el “mundo de la televisión”, se entremezcla con el mundo de la vida cotidiana de los sujetos sociales, en un ir y venir de símbolos generando un proceso de construcción, de/construcción, re/construcción de múltiples efectos de sentido, a partir del lugar que los interlocutores ocupan en la trama de las relaciones sociales de fuerza que se circunscriben en relación con el dominio de un campo ideológico preciso (hegemonía cultural).

Es por ello que en este contexto “modernizador” de transformación profunda de nuestro país hoy es muy importante que el Estado y la sociedad civil abran espacios constantes de análisis y reflexión sobre el papel y el impacto que están provocando los medios de comunicación, y en particular la televisión, sobre nuestra cultura.

En el segundo capítulo abordo el tema del documental. Se explica la importancia del documental que se realiza en México, ya que proporciona a la audiencia un contexto muy completo sobre algún hecho, ya sea histórico, artístico o de cualquier índole. Además, de que puede ser un instrumento muy útil para la "recuperación de la memoria perdida", para conocer realidades paralelas a la nuestra o para entender mejor nuestro paso por la Tierra.

Asimismo se da a conocer el documental como género televisivo, su caracterización y tipología, su técnica de elaboración y realización, así como su estructura y estilo.

En el tercer capítulo, con el fin de mostrar la relación entre Clío y Televisa como empresas culturales asociadas, se realizó una investigación histórica de los orígenes de Clío y sus antecedentes sobre los programas México Siglo XX y México Nuevo Siglo, siendo esta última la más reciente etapa que se ve por televisión. Asimismo, se define qué es cultura para Clío y cómo es que la difunde a través de sus programas.

Para Clío como empresa la cultura es fundamento, es la musa de la historia. La cultura es el respeto al rigor de la investigación histórica y científica. Clío se ha caracterizado por ser el difusor de la cultura a nivel humano, ya que lleva la historia al mayor número de gente posible.

Asimismo, Krauze, desconocía un instrumento: la televisión. Sin embargo, el conocimiento de este medio para Krauze lo encontró con Azcárraga al entusiasmarse y aceptar producir esta serie como lo es México Nuevo Siglo, además de que era una forma de hacer llegar masivamente la historia.

De esta manera, en el capítulo cuarto se define el análisis de contenido temático de los programas de Clío en cuanto a sus características, sus contenidos, su estructura, su técnica, las herramientas que utiliza para la elaboración de los documentales, la importancia de su imagen y la ideología que transmiten; así como la evaluación a la que se someten los documentales de los sexenios de Cárdenas, Alemán, Ordaz, Salinas y Zedillo que permiten el análisis y darnos cuenta si estos programas sirven como aportación cultural audiovisual; si su estructura corresponde a lo que se conoce como documental; si cumplen con el rigor histórico en cada uno de los temas, si estos asuntos son tratados con neutralidad y si los documentales son construidos con una intención.

Finalmente, en los anexos se incluyen los monitoreos realizados a los programas sobre los sexenios que fueron analizados con el fin de enterar cómo fue que se manejó este instrumento.

CAPÍTULO I

1. LA CULTURA

Estudiar la relación entre cultura y medios de comunicación, en específico la televisión, implica un problema conceptual, ya que ambos términos son un tema de debate, por ello la necesidad de revisarlos por separado.

Sin embargo, para comprender el término "cultura" con la aplicación en los medios de comunicación y la sociedad, siempre hay tendencias a clasificar dicho concepto, por ello en esta investigación se tomará en cuenta el concepto de cultura, cultura popular, cultura de élite y cultura de masas para poder entender cómo es que se da este fenómeno en nuestra sociedad a través de los medios de comunicación, principalmente en la televisión.

Así, en primera instancia tenemos que aunque las distintas definiciones sobre cultura tienen mucho en común las diferencias de enfoques nos llevan a entenderla en distintos sentidos de acuerdo con cada uno de los autores y a la corriente de que éste sea partidario.

Asimismo, hay corrientes que definen el concepto cultura como todo aquello que lleva cabo el hombre, y por el otro lado están quienes la reducen a los actos artísticos o intelectuales.

Por lo que el concepto cultura visto desde el punto de vista antropológico es definido como "lo que no es naturaleza, todo lo producido por todos los hombres sin importar el grado de complejidad y desarrollo alcanzado".¹

Sin embargo, el concepto de cultura ha evolucionado y adquirido varios significados a lo largo de la historia. Este término viene del latín *colere* que significa cultivar, concepto que pareció a finales del siglo XI y al que se le atribuyeron diferentes significados con el paso del tiempo. En el siglo XVI se refería a la cultura del espíritu, de las artes, de las letras, de la filosofía. Finalmente hay que señalar que las dos corrientes principales en Europa durante el siglo XIX que tenían una connotación colectiva fueron: a) la noción de *civilización* de los franceses, que tomaba en cuenta la educación, la sensibilidad, las buenas costumbres y los buenos comportamientos, ya que eran las características del individuo que pertenecía a una *buena sociedad*. Y

¹ Néstor García Canclini. *Las culturas populares en el capitalismo*. 1982, pp. 21.

b) la noción de *kultur* de los alemanes, que resaltaba el aspecto intelectual, artístico y religioso.

Actualmente, el concepto de *cultura* comprende diversas dimensiones, tales como la filosófica, sociológica, histórica, entre otras. El enfoque antropológico cultural explicado por M. Herskovits en su obra *Man and his works* (El hombre y sus trabajos), presenta el concepto de cultura como un elemento aprendido del comportamiento humano a través de la educación, la imitación y el condicionamiento. Para él, la cultura es algo que funciona a partir de ciertos esquemas en el entorno de los individuos de un grupo social que les permite organizar su vida de manera coherente. En este mismo contexto, Guillermo Bonfil Batalla define la cultura como un fenómeno que existe gracias a la relación organizada entre los miembros de una sociedad, en donde cada individuo tiene su propia cultura que difiere de la cultura en general a la que él pertenece.

Como podemos ver, hasta este momento, el concepto cultura se abre, en sí mismo, a muchas interpretaciones (por ejemplo, desde el que engloba la parte educativa y de servicios institucionales, hasta el que la visualiza como una antropología de hábitos, costumbres y tendencias de comportamiento pasando por el que circunscribe únicamente a la expresión y fomento de las bellas artes y la literatura); por último, e independientemente de sus formatos y contenidos, el medio televisual resulta, como todas la otras tecnologías, un fenómeno consustancial de la cultura contemporánea, es decir, forma parte de nuestra vida cotidiana como un referente básico de información, entretenimiento y relación social.

Así, si continuamos con las definiciones sobre lo que es cultura para algunos estudiosos, tenemos que Juan Barreto propone abordar el concepto de *cultura* a partir de tres perspectivas principales: histórica, sociopolítica y semiótica. En su libro *Los medios de los medios* señala que Lotman considera la cultura como el texto del mundo, es decir, como un sistema de valores relacionados con el objeto de formar sistemas binarios articulados jerárquicamente, que obedecen a una lógica de sentidos. Juan Barreto sostiene igualmente que la cultura no es heredada a través de los genes, pero es adquirida, protegida y transmitida como una unidad que contiene los elementos simbólicos y materiales de diversos grupos humanos.

El término de *cultura* es controvertido, ya que existen diversas corrientes e ideologías en el mundo que la abordan desde varios puntos de

vista. Los estudios realizados en Francia durante los años setenta, que pretendían definir los diferentes aspectos culturales, estuvieron muy influenciados por el análisis de Pierre Bordieu, quien dividió la cultura en tres grandes esferas. La *esfera legítima*, que engloba las artes dedicadas a la cultura científica o del saber y que constituyen el patrimonio cultural; la *esfera legítimable* se refiere a un espacio intermedio que engloba elementos más recientes como el cine, la fotografía, entre otros; finalmente, la *esfera arbitraria* es considerada así, ya que los sistemas de significación que incluye forman parte de los gustos personales de cada individuo.

En el siglo XVIII, Voltaire desarrolló dos corrientes del concepto *cultura* que influyeron fuertemente en el pensamiento del siglo XIX. Primero, él proponía ciertas reflexiones sobre la cultura como herencia de la humanidad y que conducían a construir una filosofía de la historia; esta idea estaba estrechamente ligada al concepto de civilización. Segundo, propuso una reflexión sobre la diversidad y la especificidad de los diferentes grupos humanos, los cuales presentaban relaciones entre la técnica, los objetos materiales y los valores de la sociedad.

Aunque el término de *cultura* es polisémico, actualmente se puede hablar de dos tendencias muy marcadas. Una hace referencia a la *cultura animi* de Cicerón o a la cultura del alma, es decir, un sentido clásico en el que se procuraba una formación intelectual, estética y moral del ser humano que se convierte en *hombre culto*. La otra, definida por la etnología, la antropología y la sociología, se refiere al conjunto de mentalidades y costumbres de un grupo de individuos, en la que la organización material y tecnológica son los aspectos que la caracterizan y la diferencian de otros grupos.

En su sentido más amplio se entiende a la cultural como aquello que no es naturaleza, es decir, a todo lo producido por todos los hombres, sin importar el grado de complejidad o desarrollo. De esta manera al igual que la rumba y que la tortilla, también la televisión es cultura y cada programa que se produce y transmite es resultado y evidencia de lo que es nuestra cultura.

Otra posibilidad para tratar de precisar el rol de la cultura en la pantalla chica pasa por la definición o clasificación de sus funciones y programación. Ya desde el inicio de los años setenta, luego de la aprobación de la ley en materia, se establecieron cuatro funciones del medio: entretenimiento, fomento económico, informativo y cultural.

De los cuatro, uno se distingue por ser el eje que estructura a los demás: el económico (quitémosle la palabra fomento, por su sospechosa apariencia de eufemismo echeverrista). Desde el viaje que hicieran Salvador Novo y Guillermo González Camarena a Europa y Estados Unidos, por encargo del entonces presidente Miguel Alemán, para proponer el perfil de la televisión mexicana, éste se definió por su carácter comercial.

De esta manera, la televisión como negocio explica lo que es la televisión como información y, por supuesto, lo que es la televisión como cultura. Se trata, como decía el profesor estadounidense Rushworth M. Kidder, “no de presentar programas al televidente, sino de proporcionar espectadores al anunciante”.²

Por lo tanto, hoy la cultura se entiende como todo el conjunto de conocimientos y de instrumentos acumulados por el hombre en su historia, los objetos y los códigos sociales, los gustos y las ideas, siempre en movimiento y en evolución; dinamismo que convierte a la cultura actual en una realidad compleja. En este sentido, la cultura es todo lo que se refiere a las formas de interacción social y a sus resultados.

La segunda cuestión es la definición de la cultura popular. Jesús Martín Barbero señala que el término de popular envía a dos dispositivos de enunciación del siglo XIX, cuando paralelamente al periodismo *serio* se desarrolló el periodismo popular, considerado también como *sensacionalista*. De la misma manera, frente a la literatura *culta* nace la literatura *popular*. Debido a que el concepto de *popular* es ambiguo, Martín Barbero desarrolla dos apreciaciones principales de este término. Por su parte, lo popular como el resultado de la emergencia de ciertas prácticas sociales gracias al aspecto económico y al conflicto entre las diferentes clases sociales. Por otra, establece que lo popular está muy ligado a la idea de cultura de masa, pero esta cultura es al mismo tiempo la negación de lo popular porque es producida para las masas y su objetivo es homogeneizar las identidades culturales.

Asimismo, se evocan las reflexiones de Néstor García Canclini quien propone que la cultura popular no sea considerada como la expresión de la personalidad de un pueblo, porque esta personalidad no existe como una identidad. Señala que las culturas populares (en plural) se forman gracias a la apropiación desigual del capital económico y cultural de un país o de una

² Citado por Efraín Pérez Espino, *Los Motivos de Televisión*, 1991, pp. 92.

etnia. En ese mismo sentido, Guillermo Bonfil Batalla señala que esta cultura no está definida por su contenido cultural como tal, pero sí por ciertos rasgos característicos de los grupos considerados como populares.

Para Mario Margulis, la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, que la crean y la ejercen.

Sin embargo, los medios de comunicación masivos, agentes de la cultura de dominación, como es el caso de la televisión, actúan sobre las bases mismas de la creación de la cultura popular, dificultando y reprimiendo la comunicación y la solidaridad, condiciones sobre las que se edifican los productos culturales populares.

Los medios de comunicación masiva, en un contexto social capitalista, contribuyen a aislar al hombre, a limitar su interacción con sus iguales, a colocarlo en situación pasiva, receptora. La creación de cultura requiere ante todo comunicación, interacción directa. La creación de cultura popular supone la actividad de un grupo, que colocado frente a carencias comunes las enfrenta en forma solidaria, generando productos nuevos, útiles al grupo, y reconocibles por éste por su creación. La cultura de masas, al reducir la interacción y propiciar una actitud pasiva, atenta en forma eficiente contra la creación de cultura popular.

Por lo tanto, la cultura popular será definida como un valor que necesita ser distribuido a toda la población para tener una oportunidad de hacerse con una formación de lo que es la verdadera cultura.

Un tercer apartado es la definición de cultura de élite. La televisión es cultura. Una afirmación tan obvia que hay que señalarla. Con ella, se dice que forma parte de nuestras sociedades. La televisión es resultado de éstas y colabora a su constitución y reproducción. Es, a la vez, contenido y continente de tales sociedades.

Poner la cultura y el conocimiento más valorados al alcance de todos es un ejercicio hacia la igualdad. Cada vez que crece el consumo de esa cultura y ese conocimiento, las élites empiezan a sentir que se hundén.³ Esto significa

³ Alvin Toffler, *La tercera ola*, 1981, pp.10.

un cambio de perspectiva frente a la idea, recientemente sazónada en clave de resistencia con algunos toques de reflexiones de Gramsci, de qué dominación ideológica se establece a través de los contenidos populares. Poner cultura y conocimiento valorados es inyectar valor a ésta y, sobre todo, a su audiencia. Es concebir la audiencia como valor de uso y no como valor de cambio, como mera mercancía. Es recoger y producir valor.

El bajo nivel cultural de la televisión tiene una función integradora, pues busca el mínimo cultural de la sociedad a la que se dirige. Sin embargo, una consolidada cultura de élite siempre ha mirado con recelo la extensión de los medios de comunicación. Así, se erige una televisión sin cultura, mientras que, en el otro, la cultura evita a la televisión o, por el contrario, intenta imponer un modelo cultural que es el de unos pocos, es decir, hacer cultura en la televisión, sin adaptación alguna a la cultura de los receptores producidos por el nuevo medio.

Asimismo, la cultura de masas estaría enfrentada por el otro de sus flancos, a la cultura de élite, la "cultura culta" en terminología de Edgar Morin cuyo paradigma es el arte en todas sus formas, y que contiene una connotación valorativa según la cual se autoproclama como la verdadera cultura. De este concepto de cultura es del que el discurso televisivo toma la disposición del sujeto-espectador, reforzando su carácter contemplativo más que el de acción. En esta polémica se enfrentan dos formas distintas de concebir la cultura, que algunos han denominado con los términos antagónicos de aristocrática y democrática. Según este planteamiento habría una cultura para las élites ilustradas, gente con gusto, que no estaría al alcance de todos, y otra para las masas, escasamente formadas e incapaces de asimilar las expresiones artísticas refinadas. Para estas masas habría que elaborar una forma de cultura especialmente preparada teniendo en cuenta su insuficiente formación. La cultura de élite se plantea así como una materia de lujo que prestigia a sus poseedores.

Por lo que la cultura de élite se define como un determinado y exclusivo tipo de prácticas y de productos valorados ante todo por su "calidad", calidad que se halla socialmente ligada a su capacidad de distinguir a aquellos que la poseen, tanto en el plano de las destrezas como de los productos.

El cuarto y último elemento a considerar es la cultura de masas. La noción de *cultura de masa* nace en los años treinta. A partir de esa época y hasta los cincuenta, tal término tenía una connotación positiva, ya que

presentaba una posibilidad a todos los sectores de la sociedad de acceder a la cultura que había sido limitada a un cierto grupo social.

A principios de los sesenta, Edgar Morin definió la *cultura de masas* como un sistema que tenía características específicas de la sociedad moderna. Para él, la industria cultural no significaba la esterilización de la cultura, sino el inicio de una cultura media. En lo que concierne a las industrias culturales, una de las preocupaciones de Adorno y Horkheimer en el sentido de que transformar y comercializar la cultura significa desaparecerla. El problema que ellos plantearon fue la dificultad para equilibrar una relación entre la tecnología, la cultura y el poder económico. Finalmente, Néstor García Canclini presenta un concepto diferente al que se manejó en la Escuela de Frankfurt, en que se consideraba la utilización de los medios de comunicación como desacralizadora de la cultura. García Canclini piensa que actualmente existe una hibridación de los diferentes aspectos que caracterizan a una sociedad y, por lo tanto, defiende la idea de la existencia de un nuevo campo semántico que engloba lo culto, lo popular y lo mediático.

Jean Caune analiza la alta cultura y la *cultura de masa* a partir de tres etapas: la primera se refiere a los siglos XVIII y XIX, cuando la opinión pública aparece y las condiciones de vida y de trabajo abrieron la posibilidad de poseer conocimientos transmitidos por los medios de comunicación de la época: de esa manera la cultura comienza a difundirse. La segunda hace referencia al desarrollo económico, industrial y democrático de principios del siglo XX. La cultura empieza a monopolizarse de acuerdo con los objetivos de un grupo y las diferentes clases sociales se apropian la cultura, situación que provoca el nacimiento de las culturas populares. Finalmente, la tercera se refiere a la sociedad de masas que, gracias a las nuevas tecnologías, ha abierto otro mercado: el de la diversión. La cultura de masas aparece cuando una sociedad es invadida por los objetos culturales, pero Caune considera que no hay una degradación de la cultura al momento de la reproducción de esos objetos, sino cuando estos son tratados bajo una lógica de producción y difusión masiva, al tener como simple objetivo satisfacer las necesidades de diversión.

Estos ejemplos no se limitan a indicar las numerosas áreas y modos en que los factores culturales emergen en la vida social; también proporcionan un sentido de lo que es la cultura y de cómo puede ser definida. Para nuestros fines, la cultura puede ser provisionalmente definida como el aspecto simbólico-expresivo de la conducta humana. Esta definición es lo

suficientemente amplia como para tomar en cuenta las manifestaciones verbales, los gestos, la conducta ceremonial, las ideologías, las religiones y los sistemas filosóficos que por lo general se asocian con el término cultura.

Como podemos ver, a través de la televisión, la cultura de masas no hace sino apropiarse de elementos de la cultura popular y transformarlos, según los criterios y los intereses de una minoría dirigente, para su fácil asimilación por una audiencia masiva, convenciéndola de haber realizado un encuentro valioso con la cultura y anulando el planteamiento de otras inquietudes y reivindicaciones inherentes a la cultura popular.

Por lo que la definición de la cultura de masas será justamente la sedimentación de formas de saber, patrones de conducta, ideologías y motivaciones, depositados en la conciencia del hombre-masa por la omnipresente alocución; y lo que no responde a los caracteres de ésta no dejará residuos sociales que puedan agruparse bajo el rótulo de mass-culture.

Sin embargo, resultará manifiesto que los teóricos de la cultura siguen estando penosamente divididos en cuanto a la mejor manera de definirla y a qué aspectos de ella hay que subrayar. El que esto sea así refleja el poco progreso que se ha realizado en su estudio. Salvo algunas excepciones, el campo no ha dejado de ser un área empobrecida de las ciencias sociales. Su importancia, aunque discutida, pone suficientemente de manifiesto que se necesitan esfuerzos para promover el estudio de la cultura. Pero, hasta el momento, tales esfuerzos han resultado en gran medida improductivos.

1.1. SOCIEDAD DE MASAS

Este concepto de sociedad de masas se refiere a la relación existente entre los individuos y el orden que les rodea. En la sociedad de masas se supone que los individuos están en una situación de aislamiento psicológico frente a los demás; la impersonalidad prevalece en sus interacciones con los otros; los individuos están relativamente libres de exigencias planteadas por las obligaciones sociales e informales vinculantes.

Así, la sociedad moderna está compuesta de masas en el sentido de que ha surgido una vasta masa de individuos segregados y aislados, interdependientes en varios tipos de formas especializadas, pero que carecen de todo valor o propósito central que los unifique. El debilitamiento de los vínculos tradicionales, el aumento de la racionalidad y la división han creado sociedades compuestas de individuos que sólo poseen endebles lazos entre sí. En este sentido, la palabra "masa" sugiere algo más cercano a una suma que a un grupo social fuertemente unido.

Sin embargo, en el extremo opuesto, en una masa, es menor el número de personas que expresan una opinión que el de aquellas que la reciben, pues así, la comunidad de públicos se convierte en una colección abstracta de individuos que reciben impresiones proyectadas por los medios de comunicación de masas; las comunicaciones que prevalecen están organizadas de tal modo que es difícil o imposible que el individuo pueda replicar en seguida o con eficacia; la realización de la opinión en la acción está gobernada por autoridades que organizan y controlan los cauces de dicha acción; la masa no es independiente de las instituciones; al contrario, los agentes de la autoridad penetran en esta masa, suprimiendo toda autonomía en la formación de opiniones por medio de la difusión.

En una sociedad de masas, el tipo de comunicación dominante es el medio oficial, y los públicos se convierten en simples mercados de medios de comunicación: todos los que se hallan expuestos al contenido de determinado medio de comunicación destinado a las masas.

Los medios no sólo nos dan información; guían nuestras propias experiencias. Nuestras normas de credulidad, nuestras normas de realidad, tienden a fundarse en dichos medios más que en nuestra propia experiencia fragmentaria.

Asimismo, mientras los medios no están completamente monopolizados, el individuo puede lanzar un medio contra otro; puede compararlos y así resistir a cualquiera de ellos. Cuanta más competencia auténtica hay entre los medios, mayor resistencia puede oponer el individuo. Pero ¿hasta qué punto sucede esto ahora? ¿Es que la gente compara los informes sobre asuntos o sistemas públicos, poniendo el contenido de un medio frente a otro?

La contestación es esta: generalmente no; muy pocos lo hacen: 1) Sabemos que hay personas que tienden a seleccionar los medios con cuyos contenidos ya están de acuerdo. Existe una especie de selección de opiniones nuevas sobre la base de opiniones anteriores. No parece que nadie busque esas contra-declaraciones que pueden encontrarse en lo que ofrecen alternativamente los medios de comunicación. Determinados programas de radio, revistas y periódicos logran con frecuencia un público bastante consecuente, reforzando así sus mensajes en el espíritu de este mismo público; 2) Esta idea de oponer a un medio contra otro indica que éstos tienen en realidad distintos contenidos. Indica una verdadera competencia, lo cual no es siempre cierto. Los medios exhiben una variedad y competencia aparentes, pero si observamos más de cerca parecen competir más por sus variaciones sobre algunos temas estandarizados, que sobre cuestiones contrarias. Se nos ocurre que la libertad de planear problemas se limita cada vez más a esos pocos intereses que ya tienen un acceso rápido y continuo a dichos medios.

Los medios no sólo se han infiltrado en nuestra experiencia de las realidades exteriores. Sino que han penetrado también en nuestra propia experiencia. Nos han suministrado nuevas identidades y nuevas aspiraciones respecto a lo que deseáramos ser, y a lo que deseáramos parecer. Nos han brindado en los modelos de conducta que nos presentan una serie nueva, más vasta y más flexible de apreciaciones de nuestros propios yos. De acuerdo con la moderna teoría del yo, podemos decir que los medios citados presentan a la vista del lector, oyente o espectador, grupos de referencia más grandes y más elevados –grupos reales imaginarios, cercanos o sustitutos, conocidos personalmente o vistos de pasada- que sirven de espejo a su imagen de sí mismo. Han multiplicado los grupos en los que buscamos una confirmación de nuestra propia imagen.

Más aún: 1) Los medios le dicen al hombre de la masa quién es –le presentan una identidad; 2) Le dicen qué quiere ser –le dan aspiraciones; 3) Le dicen cómo lograrlo –le dan una técnica, y 4) Le dicen cómo puede sentir que

es así, incluso cuando no lo es- le dan un escape. Los abismos entre la propia manera de ser y la aspiración conducen a la técnica y a la evasión. Esta es hoy, probablemente, la fórmula psicológica básica de los medios de comunicación para las masas. Pero, como fórmula, no se halla adaptada al desarrollo del ser humano. Esta fórmula de seudomundo que los medios inventan y sostienen.

Los medios para la comunicación de masas, tal como predominan ahora, y especialmente la televisión, se entremeten con frecuencia en la discusión en pequeña escala, destruyendo la oportunidad para un intercambio de opiniones razonable, sereno y humano. Constituyen una de las causas más importantes de la destrucción de la intimidad en todo su significado humano. Y ésta es también una de las razones por las cuales no sólo fallan como fuerza educativa, sino que son, además, una fuerza maligna; no le revelan al espectador o al oyente las fuentes, más vastas de sus tensiones y ansiedades, resentimientos inexpresados y esperanzas semimanifiestas. No le permiten al individuo trascender su estrecho ambiente ni aclarar su peculiar significado.

Los medios de comunicación modernos suministran mucha información y noticias acerca de lo que sucede en el mundo, pero permiten con frecuencia al oyente o al espectador relacionar de modo real su vida diaria sobre los problemas públicos con los trastornos que siente como individuo. No aumentan la visión interna racional de las tensiones, lo mismo las del individuo que las de la sociedad que se reflejan en él. Por el contrario, lo preocupan y nublan su oportunidad de comprenderse a sí mismo o de comprender su mundo, concentrando su atención en frenesíes artificiales que se resuelven dentro del marco del programa, generalmente por medio de una acción violenta o de lo que se llama humar. En resumen, para el espectador no se resuelven en absoluto. Así, la idea una sociedad de masas sugiere una élite de poder.

Por lo que la sociedad de masas es un producto del capitalismo industrial y de servicios que trata de hacer llegar sus productos a una parte de la población lo más amplia posible.

1.2. CULTURA DE MASAS

El incluir el concepto cultura de masas en el estudio sobre el documental como imagen de la realidad, responde a la necesidad de esclarecer en qué términos va actuar en la televisión. En nuestra sociedad, encontramos que existe una masificación de las mercancías que actúan en el mercado y que dado al carácter capitalista de esta sociedad, entenderemos que la televisión se encuentra sujeta a los mecanismos propios de este sistema económico.

La cultura de masas será estudiada desde la perspectiva de la comunicación y el punto de vista que vertiré estará íntimamente ligado con los públicos.

Así, para un mejor entendimiento del término "cultura de masas" es preciso retomar la definición general de masa, a la cual se le considera como un grupo compacto, homogéneo, estandarizado.

Por tanto, el entendimiento de la cultura de masas en cuanto a su desarrollo y fortalecimiento, ha estado estrechamente ligado con el desarrollo de los medios masivos de difusión.

La cultura de masas es un total residuo de los mensajes que son enviados por un emisor, que la mayoría de las veces es un ser impersonal, a un receptor que por su condición pasiva y anónima, es difícil de identificar. Del proceso lo único que se logra captar, es el grado de impacto que llegan a tener tales mensajes. Así ese impacto que tiene la cultura de masas "será justamente la sedimentación de formas de saber, patrones de conducta, ideologías y motivaciones, depositados en la conciencia del hombre-masa por la omnipresente alocución".⁴ Esta conciencia pocas veces se da cuenta cómo los mensajes tienen como norma común la redundancia y la generalidad.

La diferencia entre cultura y cultura de masas, es por consiguiente, la total ruptura entre el saber consciente y el saber inconsciente, entre la creación imaginativa y la creación mecanicista, entre la producción individual y la producción en serie, entre el saber y el no-ser.

Tal cultura de masas, al igual que la ideología, vendría a ser una "falsa cultura" donde las mayorías consumen lo que la clase hegemónica desea, bajo

⁴ Antonio Pasquali, *Comunicación y cultura de masas*, 1964, pp. 41.

la creencia de que su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, es creación de cada individuo. Dicha apropiación no es más que una de las formas en que los dueños de los canales de difusión han logrado trabajar y manejar en beneficio propio y del sistema. Hablar de un sistema es hablar de todos aquellos mecanismos de control social, con los que cuenta el grupo en el poder, a fin de conservar, por seguridad y supervivencia, el estado de cosas.

La cultura de masas se encuentra dentro una "sociedad de masas". La sociedad de masas es un término que connota los principales rasgos que distinguen a las sociedades industriales modernas, desde la feudal agrícola o tribal. Una sociedad de masas es aquella en la cual las instituciones más importantes están centralizadas, son burocráticas e impersonales. En dichas instituciones la mayoría de las relaciones humanas son superficiales, parciales y transitorias y los individuos que las conforman tienden a estar solos, desarraigados y en busca de un sentido de comunidad.

La sociedad de masas, tal como lo entendemos ahora, surge con el advenimiento de la sociedad industrial, la cual coincide con la implantación de una formación social en la cual se destaca al capitalismo. Las controvertidas ideas acerca de las masas o de la masa, se empiezan a desarrollar durante la Revolución Francesa, con pensadores como Condorcet. Posteriormente se va degradando el término hasta llegar a ser peyorativo.

Tomando como base la sociedad industrial, Carlos Marx habla de las masas identificándolas como un estrato de la sociedad ligada a la producción industrial, la cual carece de los medios de producción. Este estrato, del cual habla Marx, es el proletariado.

Asimismo, en relación con la cultura de masas, el sociólogo norteamericano Denis Mc Quail señala que ésta se distingue por dos características fundamentales: amplia popularidad y un especial atractivo para las clases trabajadoras en las sociedades industriales y la producción y difusión masivas.⁵ Según otros autores, la característica principal de la cultura de masas es su carácter efímero.

Otra de las características de la cultura de masas es su contraposición con la llamada cultura culta, la cual es la que marca las pautas en la literatura, en el teatro, en la poesía, en el cine y en todas las artes, así como en los

⁵ Idem, pp. 37-38.

productos elaborados por las clases dominantes, que se consideran poseedoras de lo que dominan “cultura universal”. Esta cultura es una versión ideológica de la cultura. Es, tal como lo entendemos, una forma más de la dominación de las clases explotadoras a las clases desposeídas.

La visión del mundo en esta sociedad está determinada, como habíamos señalado anteriormente, por las relaciones de producción y una de las características del opresor es minimizar los valores y creencias del oprimido. Al mismo tiempo trata de imponer sus propios valores y su visión del mundo.

Humberto Eco señala que “si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solidario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre. La mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adopte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es anticultura”.⁶

De acuerdo con el mismo autor, “la situación conocida como cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de imaginar, de pensar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello viene propuesto en formas de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica”.⁷

La cultura de masas nace paralelamente a la sociedad de masas industrializadas en el siglo XIX y es un producto de una élite que domina a la mayoría de la población a la cual no sólo rechaza, sino con la cual mantiene una lucha de clases con carácter histórico.

Dicha cultura de masas es una elaboración ideológica que pretende unificar criterios, gustos y aspiraciones de la “masa”; esa forma desarticulada y atomizada que vive en las sociedades urbanas industriales, sometida por mecanismos de control social, tales como los medios de comunicación.

El objetivo de ejercer un control social a la mayoría de la población es diseñar una estructura, capaz de centralizar en manos de unos pocos, los

⁶ Humberto Eco, *Apocalípticos e Integrados ante la Cultura de Masas*, 1975, pp. 12.

⁷ Idem, pp. 30.

intereses de la mayoría dirigida hacia el consumo, creando para ello una superestructura ideológica que crea mitos válidos para sus intereses.

El investigador Alan Swingewood cita el libro *The Intellectuals and the powers* de E. Shils, en donde se señala que la “cultura de masas”, que ha sido creada para responder a las necesidades de hombres alienados y desarraigados, fomentará el proceso, exarceberá las necesidades y conducirá a una culminación inevitable en el fascismo”.⁸

En otra parte de su libro, Swiengewood dice que la cultura de masas “mezcla, resuelve todo, produciendo una cultura homogeneizada...la cultura de masas es muy democrática: no discrimina en contra o entre nadie. La cultura se nivela inexorablemente y se pierden los patrones: la cultura capitalista y sus artefactos se convierten en comodidades, su función es entretener, divertir, reducir la conciencia a un estado de pasividad total”.⁹

La cultura de masas es una cultura de mosaico, la cual toma elementos disímiles entre sí y los entrega al consumidor como un todo a diferencia de la “cultura universal” que presupone un conocimiento sistematizado, ordenado.

Así, el consumidor de la cultura de masas no posee parámetros reales en los cuales basar su conocimiento. La clase hegemónica: la burguesía, busca a través de los medios a su disposición, fomentar la inmovilidad social que no altere sus intereses sociales, económicos y políticos.

Por el contrario, la élite con y en el poder busca el desarrollo y fortalecimiento del sistema que los creó y que los hace perpetuarse en el poder.

“Así la información manipulada por las élites económicas, después de coaccionar, frustrar, alienar y masificar al individuo, lo alimenta con postura de esclavos irracionales, y en el solaz del receptor que se cree complacido en sus gustos hay el triste contentamiento de los seres metamorfoseados”.¹⁰

Por lo tanto, la cultura de masas, ese engendro de la superestructura ideológica que intenta legitimar los valores de la sociedad capitalista, es considerada como una forma más de percibir los productos humanos, como

⁸ Alan Swingewood. Op. cit., pp. 30.

⁹ Idem, pp. 15.

¹⁰ Antonio Pasquali, *Comunicación y cultura de masas*. Op. cit., pp. 97.

corresponde a sus intereses: como mercancía. Por lo tanto, la cultura de masas "será justamente la sedimentación de formas del saber, patrones de conducta, ideologías y motivaciones, depositados en la conciencia del hombre-masa por la omnipresente alocución."¹¹

Estamos en presencia de conceptos alejados de los verdaderos valores útiles a la mayoría de la sociedad, de estructuras que crean mitos e ilusiones y que cada día se vuelven más obsoletos.

Hasta el momento hemos esbozado el concepto cultura de masas y su surgimiento. Como ha podido apreciarse, la cultura de masas es un instrumento ideológico de control.

Los mecanismos por los cuales la clase dominante impone sus valores, son múltiples. Sin embargo, para los efectos de este estudio, abundaremos en lo referente a los medios de comunicación social.

Existe una polémica acerca de los denominados "mass media". Algunos investigadores afirman de los masivos de comunicación no son tales puesto que, en sí, los medios no son masivos, son, por el contrario, unos pocos que a su vez se encuentran en manos de pocas personas.

Los modernos medios de comunicación son variados y los encontramos desde los medios impresos hasta los electrónicos. Es, dentro de dichos medios, que la televisión ha tomado ventaja en la comunicación actual.

Los medios de comunicación social, "funcionan como soporte directo de la denominación de la burocracia o clase gobernante; como instituciones parcialmente autónomas y no como correas conductoras del adoctrinamiento ideológico, pueden existir solamente en aquellas sociedades en donde alguna forma de hegemonía penetra la sociedad civil".¹² Es a través de los medios, que los grupos hegemónicos adoctrinan ideológicamente a la sociedad civil.

"El tipo y nivel de cultura que exhiben los grupos sociales está en función de sus medios de comunicación del saber, según una relación tanto más causal cuanto más subdesarrollada sea la cultura en cuestión...un tipo de

¹¹ Idem, pp. 86.

¹² Alan Swingewood. Op. cit., pp. 86.

sociedad está en función de un saber el cual, a su vez, es función de esos medios comunicantes".¹³

En términos generales, se puede afirmar que los poseedores de los medios de comunicación son aquellos quienes, ya sea directa o indirectamente, detentan el poder político y económico en la sociedad. Por lo tanto, resultaría iluso pensar que la clase hegemónica transmita, por sus medios de comunicación, mensajes que puedan alterar sus objetivos de clase a todos los niveles.

La "cultura" difundida por los canales de difusión está destinada a las masas, con la pretensión de que existe un receptor medio, al cual hay que darle lo que él pide. Lo anterior es una de las grandes excusas que expresan los poseedores de los medios, ya que argumentan que el nivel cultural del público es deplorable.

"En los países subdesarrollados, el ciudadano corriente cree que la "cultura" es, y debe seguir siendo un producto exquisito, sazón espiritual que crean unos pocos seres privilegiados; siente que para acercarse a la "cultura", debe hacer un gran esfuerzo, "ponerse a la altura" y, en fin, salirse de lo que el conocimiento es. La cultura se le presenta como un ente extraño, el *alienum* por excelencia. Cree que la cultura es el poema hermético, la música electrónica y la pintura informalista, y también el mundo de la ciencia. Confunde lo que no son sino expresiones de la cultura con la cultura misma. No sabe que toda su vida ciudadana es un tejido cultural.

"Este ciudadano ignora que él también es un hombre culto formado en una cultura determinada que los ha dotado de hábitos, necesidades, conocimientos, costumbres. Ignora que existe un concepto mucho más amplio de cultura, que no se limita ésta a las manifestaciones artísticas o científicas, sino que la extiende a toda actividad humana, precisamente en cuanto es humana, *histórica*.

"Ignora, por tanto, que los medios de comunicación de que él se sirve diariamente durante horas son el instrumento más poderoso de "culturización"; no sabe que esos medios forman una *industria cultural* y que buena parte de las actitudes de la gente son inducidas directamente por esos medios de comunicación. Cuando él ve la televisión no sabe, pues, que está

¹³ Antonio Pasquali. Op. cit., pp. 47.

siendo penetrado de “cultura”.¹⁴ Tal como menciona el investigador Ludovico Silva, los medios son un poderoso instrumento, que es capaz de vehicular cultura.

Al mismo tiempo, los medios de comunicación son capaces de masificar al individuo. Esto significa que el hombre al identificarlo con una masa amorfa y desarticulada, su nivel intelectual se equipara con el de la multitud, siendo éste, el más bajo.

La comunicación social que transmiten los medios es en realidad difusión, puesto que, para ser comunicación debe tener características en las cuales se verifique el proceso de retroalimentación; es decir, que los receptores tengan una participación activa, siendo éstos capaces de transformarse de receptores en emisores.

Antonio Pasquali, investigador venezolano, preocupado por la comunicación, precisa que la televisión es “el medio masificador más operante de todos, ya que no se dirige al receptor como ente racional y por eso diversificado, sino al receptor-masa y a sus aglutinantes irracionales; lo instintivo, lo afectivo, lo inconsciente colectivo, etc., la información audiovisual, por tanto estaría en capacidad de agudizar y acelerar los procesos de coacción, frustración, alineación y masificación implícitos en toda relación de información”.¹⁵

El citado autor también señala que el grupo de presión económica, por constitución ideológica y clasista, totalmente opuesto a la reincorporación de las élites culturales, utiliza “la cultura en la medida en que un producto de baja calidad requiere un engañoso envoltorio de hijo o para coordinar científicamente en labor motivacional de alineación del hombre –masa. A la *élite* económica de la información no le queda más recurso que prostituir a la cultura si quiere poseerla, ya que una cultura no prostituida tenderá siempre a rechazarla y aún enjuiciarla por violación”.¹⁶

Entre los comunicólogos interesados en la cultura de masas existen defensores y detractores. Entre los primeros hay quienes dicen que la cultura de masas surgen de las masas, que avala los intereses de la misma. Si lo anterior fuese cierto, encontraríamos que los productos de los medios

¹⁴ Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología*, 1977, pp. 209.

¹⁵ Antonio Pasquali. Op. cit., pp. 104.

¹⁶ Idem, pp. 95.

corresponderían a unos públicos con una edad mental de aproximadamente 5 años, cuyos intereses son los pastelazos y una noción de la vida ajena a su realidad.

Para continuar con la investigación, habremos de preguntarnos: ¿Cuáles son los productos de los medios de comunicación en la sociedad de masas? El concepto genérico lo encontramos en la denominada industria de la cultura. El término industria no debe tomarse en su acepción común, sino como una estandarización en alguna cosa; en este caso de los productos culturales.

Según Teodoro W. Adorno: “La industria cultural es la integración deliberada de sus consumidores, en su más alto nivel. Integra por fuerza incluso aquellos dominios separados desde hace milenios del arte superior y el arte inferior. Perjudicando a los dos. El arte superior se ve frustrado en su seriedad por la especulación sobre el efecto; al arte inferior se le quita con su domesticación civilizadora el elemento de naturaleza resistente y ruda que le era inherente, desde que estaba controlado enteramente por el superior. La industria cultural tiene en cuenta sin duda el estado de conciencia e inconsciencia de los millones de personas a quienes se dirige, pero las masas no son el factor primordial, sino un elemento secundario, un elemento de cálculo; un usuario de la maquinaria”.¹⁷

Entre los productos de la industria de la cultura, se encuentran los comics, el western, los discos, casetes y los videocasetes.

La industria de la cultura homogeneiza los gustos; busca la aceptación pasiva de los mensajes; coarta la participación y la integración; mitifica los valores expuestos, hace que los públicos los asimilen; asimismo, al hacerlos suyos, modifica y refuerza las conductas del público, en el sentido que desean los emisores. Los productos de esa gran industria son atractivos, digeribles y brindan una satisfacción inmediata, efímera y barata.

La industria de la cultura muestra conductas y valores dieciochoescos y decimonónicos, con una aureola de novedad; sin embargo, esos valores permanecen inmutables y a la vez, obsoletos.

Cada cultura nace en el interior de otra cultura que ya existe e interacciona con ella. Este es también el proceso de construcción de la cultura

¹⁷ Teodoro W. Adorno, “La Industria Cultural” en Ariel Dorfman, et. al. *Imperialismo y medios masivos de comunicación*, pp. 68-69.

de masas. En las sociedades modernas la cultura está muy condicionada por la comunicación; los medios de comunicación potencian, al menos, la presencia de la cultura, pero además aportan un nuevo fenómeno, el de la cultura mediática. El hecho de que cualquier consideración sobre los medios suponga también un hecho cultural trasciende el concepto de medios de comunicación como meros instrumentos de propagación de contenidos culturales y los transforma en productores de cultura.

En los años ochenta, y sobre todo a partir de los inicios del proceso de globalización, el encuentro entre cultura y comunicación adquiere un nuevo significado. En los noventa, las tecnologías de la comunicación y de la información influyen sobre la cultura para superar el modelo de comunicación unidireccional dominante, según el cual comunicar cultura equivalía a poner en relación a unos públicos con unas obras. Ahora esta acción se manifiesta en nuevos modelos que potencian la socialización de la experiencia cultural creativa y la afirmación de la identidad, simultáneamente a su acción de difusión.

Desde principios del siglo XX los conceptos de cultura y de industria van de la mano en muchas manifestaciones culturales. "El cine es un arte, pero es también una industria", decía André Malraux en los años sesenta, resumiendo esta situación de influencias recíprocas.

Las distintas respuestas que obtendremos a la pregunta de qué es cultura condicionan asimismo la definición de la televisión como vehículo de cultura. La televisión tiene distinta significación para distintas culturas, por lo que es la cultura de las audiencias la que decide esta relación.

Lo que nadie parece poner en duda en todo caso es que la televisión es el medio por antonomasia de lo que viene llamándose cultura de masas. Es éste un concepto ciertamente ambiguo (aplicado preferentemente a la cultura del ocio) en cuanto que no existe una definición suficientemente clarificadora de este concepto. Umberto Eco señala que:

"(...) Si la expresión "cultura de masas" es un híbrido impreciso en el que no se sabe qué significa cultura y qué se entiende por masa, queda claro, no obstante, que llegados a este punto no es posible pensar en la cultura como algo que se articula según las imprescindibles e incorruptas necesidades de un Espíritu que no viene históricamente condicionado por la existencia de la cultura de masas. A partir de este momento, incluso la noción de cultura exige

una reelaboración y una reformulación (...) "Cultura de masas" se convierte entonces en una definición de índole antropológica (del tipo de definiciones como "cultura bantú") apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación -desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad- aparecen dialécticamente conexos recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros periodos históricos".

En todo caso hay que aceptar que en las actuales sociedades el referente dominante cultural se impone sobre todo a través de la televisión, que tiende a imponerse y absorber a las demás manifestaciones culturales.

Aunque ha llegado a ser calificada como la cultura de la modernidad, el término 'cultura de masas' tiene sus orígenes en el movimiento filosófico de la Escuela de Frankfurt. Se utiliza por primera vez en los apuntes precedentes a la redacción definitiva de la "Dialéctica de la Ilustración", de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (texto comenzado en 1942 y publicado en 1947¹⁸), aunque posteriormente algunos autores han sustituido esta expresión por la de industria cultural¹⁹. Para los pensadores de la Escuela de Frankfurt la cultura de masas se caracteriza por tener un mensaje efímero, emitido por un reducido grupo de comunicadores a un receptor masificado, disperso y anónimo, a través de un medio centralizado, del que la televisión sería el paradigma. Es más, la cultura de masas pondría la novedad por encima del clasicismo, aplicaría cánones de cultura a productos recientes de dudosa legitimación cultural como el comic, el cine, la moda o la música pop. Según los críticos, la cultura de masas degrada los valores artísticos al convertirlos en objetos de uso (La Gioconda utilizada en un 'spot' publicitario', por ejemplo), y mezcla la alta cultura con la cultura de consumo sin establecer parámetros de calidad (la

¹⁸ El profesor Félix Ortega llega a situar sus orígenes en el barroco. Véase ORTEGA, Félix. "Los orígenes de la cultura de masas". TELOS Nº 39. Septiembre-Noviembre 1994.

¹⁹ Se estima en general que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie, y aplicando una estrategia de tipo económico en lugar de perseguir una finalidad de desarrollo cultural. La industria cultural, lo mismo en el caso del arte que en el de los comic, tiende a confundir la cultura consumible con la cultura rentable. Ramón Zallo define la industria cultural como un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo con una función de reproducción ideológica y social (BUSTAMANTE, E. & ZALLO, R. "Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales. Prensa, radio, TV, libro, cine, disco, publicidad". Ed. Akal, Madrid, 1988.

música de Bach y las canciones de Michael Jackson en un mismo programa musical de radio). Además, a la cultura de masas se le atribuye el carácter de instrumento de dominación ideológica; sus funciones estarían supeditadas a las necesidades políticas de los poderes que rigen las sociedades donde se produce, basándose en el hecho de que la cultura siempre cumple una función política²⁰.

Esta concepción ha generado multitud de opiniones críticas sobre la cultura de masas, considerada como una forma de cultura menor, de carácter efímero, una especie de sucedáneo para multitudes, únicamente legitimado por el “número democrático”²¹, frente a los criterios tradicionales del mundo cultural. La cultura de masas sería una cultura del consumo pensada para una masa alimentada por una clase media, mediana y mediocre. Los apocalípticos de Umberto Eco llegan a calificarla de “anticultura”.

Estas consideraciones han provocado el enfrentamiento de lo que se entiende por cultura de masas en su adscripción peyorativa, con otras formas de concebir la cultura, tradicionalmente más laudatorias. A la cultura de masas se le atribuye entonces un carácter hedonista, mientras que la idea de cultura, según el canon tradicional, rompe con la idea de placer ordinario: según el filósofo venezolano L. Silva, en los países subdesarrollados el ciudadano corriente cree que la cultura es y debe seguir siendo un producto sublime, un beneficio espiritual, un gozo que crean algunos seres privilegiados para aproximarse al cual se ha de hacer un gran esfuerzo, dejar de ser lo que se suele ser.

La polémica se ha instalado, por un lado, en una dialéctica entre lo que sería la cultura de masas y lo que se conoce tradicionalmente como cultura popular, que define lo que es cultura no a partir de la calidad sino de la autenticidad de sus orígenes o de la pureza de sus raíces. La auténtica cultura sería aquella que no cambia, ya que no podría hacerlo sin deformarse, sin contaminarse; sería, por lo tanto, algo a preservar. Muchos encuentran en esta definición el primer argumento crítico contra la televisión como cultura. Según estos críticos, a través de la televisión, la cultura de masas no hace sino apropiarse de elementos de la cultura popular y transformarlos, según los

²⁰ Para Althusser la misión política de la cultura de masas sería la de reproducir la sumisión a las reglas del orden establecido, a la ideología dominante, con el fin de asegurar el dominio de la clase dominante (ALTHUSSER. Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”).

²¹ Adorno y Horkheimer rechazaban, en cambio, la cultura de masas no porque fuera democrática sino, precisamente, porque no lo era.

críterios y los intereses de una minoría dirigente, para su fácil asimilación por una audiencia masiva, convenciéndola de haber realizado un encuentro valioso con la cultura y anulando el planteamiento de otras inquietudes y reivindicaciones inherentes a la cultura popular.

En este contexto, en el que la mayor parte de nuestra cultura en esos tres frentes pasa por los medios de comunicación de masas, consideramos que una televisión cultural sería el procedimiento capaz de integrar las diferentes formas de concebir la cultura y de nivelar las aspiraciones culturales de los diferentes públicos, un instrumento capaz de establecer un lazo entre cultura y sociedad de consumo; de liquidar el desdén hacia la cultura de masas tal como ha sido promovido por la Escuela de Frankfurt y sus seguidores, y de conseguir el giro hacia la aceptación de una democracia verdaderamente cultural a través de su promoción en los poderosos medios audiovisuales, de promover el abrazo entre la postmodernidad de la comunicación de masas y la tradición preindustrial de las culturas populares; de terminar, en fin, con la adjetivación discriminatoria de la cultura cualquiera que sean sus niveles de producción y consumo.

La televisión podría ejercer el papel que la antropología atribuye a la fiesta como subvertidora del orden social imperante e integradora de todas las clases sociales y de todas las culturas. Una televisión capaz de establecer un nuevo orden cultural a través de su capacidad de asimilar los diversos mestizajes culturales, de integrar las numerosas variantes polimorfas de las múltiples manifestaciones de la cultura que tienen lugar actualmente en las sociedades modernas. Edgar Morin (1976) adelantó algunos elementos de este planteamiento en su teoría culturoológica, cuya característica fundamental era la de estudiar la cultura de masas a través de sus elementos antropológicos²² y de las relaciones entre el consumidor y el objeto de consumo. Para Morin, la cultura constituye:

“un cuerpo complejo de normas, símbolos e imágenes que penetran dentro de la intimidad del individuo, estructuran sus instintos y orientan sus emociones”.

²² La cultura de una sociedad, en su sentido antropológico, es el conjunto de valores, comportamientos y relaciones internas y con el medio de que se vale un grupo humano para perdurar como especie. Incluye, por lo tanto, los instrumentos tecnológicos que utiliza, desde los más primitivos a los más avanzados. Para McLuhan el interés de los medios de comunicación de masas también iba unido a las transformaciones antropológicas introducidas por cada innovación, a través de sus aportaciones tecnológicas, que no eran sino extensiones de los sistemas físico y nervioso del hombre.

Por eso la cultura de masas encuentra su terreno allí donde el desarrollo industrial y técnico crea nuevas condiciones de vida que disgregan las precedentes culturas y hacen aparecer nuevas necesidades individuales cuyos contenidos esenciales

“(...) son los de las necesidades privadas, afectivas (felicidad, amor), imaginarias (aventura, libertad) o materiales (bienestar)”.

Para Morin la cultura no sería ni infraestructura ni superestructura, sino el elemento que las relinga. Este elemento podría ser la comunicación de masas, y su instrumento la televisión cultural.

1.3. EN PARTICULAR SOBRE EL TÉRMINO COMUNICACIÓN DE MASAS

El término “comunicación de masas” comprende toda forma de comunicación que sale de los límites de la relación individual cara a cara, es decir, cae en el marco de las multitudes, los conglomerados, de lo público, de lo mundial, de las distancias, de los desconocidos, de lo heterogéneo, entre otros.

Esta comunicación sólo es posible si está asimilada o subsumida por los medios de comunicación, los cuales hacen que los mensajes lleguen a cualquier parte por distante que sea, porque son su vehículo o instrumento inseparable de difusión y sin los cuales es prácticamente imposible la comunicación con las masas.

Este fenómeno de la comunicación de masas tiene los mismos elementos de la comunicación entre individuos: un emisor, un medio o canal y un receptor, pero también tiene una gran semejanza o equivalencia con la empresa productora de objetos en serie, fabricados en el campo industrial, es decir, los medios masivos de comunicación contribuyen fundamentalmente a multiplicar el mensaje en un número muy grande de copias, y ser distribuidos a una gran multitud, con la consecuente ventaja de una reducción significativa de su costo unitario. La radio, la televisión o la prensa son los encargados de reproducir por miles o por millones los mensajes de todo tipo: informativos o publicitarios y, hacerlos llegar a los individuos por dispersos que estén en un extenso territorio.

La expresión “comunicación de masas” significa fundamentalmente lo impersonal, heterogéneo, identificable, y por eso mismo se diferencia, no sólo de la comunicación individual, sino también de la colectiva, ésta última se da cuando se reúnen o están presentes físicamente varios individuos en un mismo recinto como una escuela, un teatro, una asamblea política, una fiesta, etc. Sin embargo, la masa no está en un mismo lugar sino dispersa en cualquier parte, son individuos, pero sin nexos directos entre sí. Frente a la comunicación masiva la individual y también la colectiva han entrado en un proceso de extinción, es decir, al mismo tiempo que se multiplica la infraestructura de la comunicación masiva, construcción de grandes complejos de tecnología

comunicativa, vienen a menos y, esa es la forma que nuestra sociedad tiende a tomar.²³

Abraham Moles, muy pertinente llama a los medios "interpersonales" porque a través de ellos se da la relación entre individuos, sin ellos sería prácticamente imposible intercambiar una comunicación entre las inmensas conglomeraciones de personas.²⁴

Aquí el término comunicación tiene el mismo significado que en el proceso de comunicación individual, es decir, se relacionan los seres humanos, hay un flujo de información, pero éste se da sólo linealmente del emisor al receptor pero no viceversa, porque en la comunicación de masas se pierde ese intercambio o interactuar debido al no acceso a los medios por parte de los receptores, pues es prácticamente imposible, dado que la propiedad de ellos está en manos únicamente de los emisores.

El emisor, en la comunicación de masas, sólo en contadas ocasiones, puede ser una persona y ésta sí goza de gran poder financiero, político o social, porque generalmente son grupos empresariales, instituciones, el Estado o la clase dominante, etc.

Sin embargo, el receptor o receptores son todos los sectores sociales que no tiene acceso a los medios como los trabajadores, pueblos, habitantes de un país, los subordinados de cualquier reino o autoridad, etc., los cuales no tienen más opción que recibir los mensajes.

Y el medio o aparatos de difusión de masas es el conjunto de instrumentos derivados del vertiginoso desarrollo tecnológico (revolución tecnológica), capaces de producir, distribuir e inculcar los mensajes o ideología de los detentadores del poder, del dinero, de la fuerza, al resto de miembros que componen las sociedades o naciones del mundo. Los principales medios son: la televisión, la radio, la prensa, el cine y ahora el sofisticado sistema de satélites, comunicación axial, teleprensa, microondas y demás.

²³ Abraham Moles, Telemtica y Formación Autodidacta, Rev. Cuadernos de Comunicación No. 67, pp. 32

²⁴ Ibid.

1.3.1. ORIGEN Y ETAPAS DE DESARROLLO DE LA COMUNICACIÓN DE MASAS

Si partimos de que la comunicación de masas tiene una relación con los medios de comunicación que son los que la hacen precisamente masiva, entonces su origen está igualmente relacionado con los primeros medios. Pero éstos lejos de ser, al menos al principio, autónomos o exclusivos de la comunicación, surgieron como factor marginal del centro de actividad mercantil, es decir, fueron las mercancías que marginalmente iban acompañadas o en ocasiones, presididas por su noticia. Los transportes llevaban la mercancía conjuntamente su noticia publicitaria. Esta etapa no es otra que la de circulación o consumo de las mercancías. El telégrafo, el teléfono, las primeras gacetas tendrán especial importancia en esta etapa.

Posteriormente fue abarcando otros campos como la cultura, el entretenimiento, la transformación de los acontecimientos sociales y políticos de las sociedades. En este momento que empieza a configurar su propia área u objeto de acción. El libro es el gran difusor de la cultura, ciencia, arte, literatura, etc.

Esta comunicación se dio primeramente en las naciones de mayor desarrollo, donde aparecen las modernas vías de circulación como el tren transcontinental, la locomotora de gas, el zeppelin, el aeroplano, el helicóptero, los satélites de comunicación, etc.

En una etapa posterior se crearon aparatos con el exclusivo propósito de difundir colectivamente los mensajes, pero sin perder de vista el objetivo final, la fase de la circulación de las mercancías y, por supuesto, su consumo. Los autores marxistas afirman al respecto que si la industrialización del capital masifica la producción, la práctica publicitaria de los aparatos de comunicación masifica el consumo.

El objetivo final de los medios es hacer que cada individuo se vea envuelto en la necesidad ideológica de participar en el consumo de los productos. Práctica que los ideólogos denominan civilización, a la que los pueblos deben sumarse para dejar de pertenecer al grupo de los marginados y deben pasar a formar parte de los consumidores.

En las sociedades actuales de mayor grado de desarrollo industrial es donde los conglomerados están mejor unificados, tanto en las necesidades

como en las formas de satisfacerlas. Unifican el pensar, el gastar o pasar el tiempo y divertirse. Su tiempo libre fuera de la jornada de trabajo debe dedicarse al consumo no sólo de cosas necesarias sino superfluas. El tiempo libre de las masas trabajadoras es un factor muy codiciado por los empresarios. Hacer de los trabajadores el gran mercado de consumidores es la meta de los capitalistas. Y esta tarea está a cargo de los medios de comunicación.

Cometido que está disfrazado incluso como cultura. Ser o volverse "culto" quiere decir que siga las normas adecuadas del consumidor de objetos que reproduzca el sistema; por ejemplo, todos deben saber leer, a fin de poder seguir las reglas y normas instituidas de la sociedad lectora de sus productos: novelas, revistas, best sellers, etc., esta cultura hace que el individuo piense al mundo acriticamente.²⁵

Esta comunicación de masas, dado el desarrollo al que ha llegado el mundo actual, es de suma importancia, incluso es indispensable para su supervivencia, porque:

- a) Posibilita el acceso a la información a personas y capas sociales que, en otras situaciones, no la tendrían, cualquiera puede oír o Bach a través del disco o ver Van Gogh a través de reproducciones o publicaciones;
- b) La cantidad de información, sin los medios sería prácticamente imposible;
- c) Los entretenimientos proporcionados por los medios han sustituido a los anteriores;
- d) La homogeneización de los gustos posibilita el consumo de una determinada literatura.

Esta homogeneización del público, a través de los polos de opiniones, evita los regionalismos o nacionalismos y se llega a la más atroz uniformidad. Se consuma la planetarización cultural impuesta por los medios, destruye las especificidades étnicas, que son situadas en un plan exótico.

²⁵ Katz Cahim S., et. al., Diccionario básico de comunicación, 1989, pp. 105-106.

1.3.2. SU PAPEL EN LA SOCIEDAD

En la actualidad es impensable una sociedad sin medios de comunicación. Es más, la comunicación de masas es un factor connatural a las sociedades en general. Decía en párrafos anteriores que la comunicación actual refleja la complejidad del mundo en que vivimos. La unipolaridad del sistema que estamos viviendo caracterizada por una economía globalizadora, con tres bloques hegemónicos: Europa, Japón-Asiáticos y Los Estados Unidos, tiene su equivalente en el rubro de la estructura comunicativa. Una misma comunicación con sus tres centros hegemónicos en cada zona, que domina la comunicación a nivel mundial. Esos centros son los emisores principales porque son los que tienen o han evolucionado en el más alto grado de complejidad tecnológica de los medios de comunicación. Esta comunicación constituye el "nuevo orden de información". Cada época se ha caracterizado por su modo particular de comunicación.

La gran audiencia, hoy, más que nunca, tiene la connotación de un inmenso mercado. Gracias a la política neoliberal que rige en el mundo. La acción de los medios también ha modificado las barreras geográficas y culturales de las distintas sociedades.

Hoy los medios de comunicación han evolucionado a tal grado que la "simultaneidad" de la información es lo novedoso, lo mismo que la integración e interdependencia mundial.

Los efectos han sido: una comunicación estructurada según los intereses del imperio capitalista, donde no hay ninguna otra posibilidad de interpretación del mensaje fuera de sus parámetros.

1.3.3. ELEMENTOS DE LA COMUNICACIÓN MASIVA

El estudio de los medios de comunicación masiva ha sido tema de gran interés para aquellos que, preocupados por la realidad actual, analizan las implicaciones sociales que conlleva la recepción de mensajes que reciben a diario miles de perceptores a través de los diversos medios de difusión y sobre todo de los electrónicos.

El investigador Daniel Prieto Castillo*, quien lleva a cabo estudios sobre los medios de comunicación masiva, dice que el estudio de la comunicación debe estar basado en un contexto social, por lo cual ésta tendrá como características las propias de ese contexto.

Debemos considerar que esto no es universal, la cantidad de mensajes que cotidianamente recibimos, no siempre forman parte de nuestra realidad, sino que son presentes de otras culturas que alternan nuestra percepción social.

Es decir, no sólo salen de nuestra realidad en cuanto clase social, sino como sociedad, por lo cual el autor plantea la necesidad de situar el proceso comunicativo acorde con el contexto histórico social en el que se encuentre inmerso el proceso mismo.

Así, podemos partir de que en México existe una monopolización de la información y que es a partir de ello que llegamos a percibir la realidad, la cual no siempre es "nuestra realidad".

El autor señala que en muchas de las ocasiones percibimos lo que el comunicador quiere hacer creer que es la realidad; para ello lleva a cabo la elaboración de mensajes claramente estructurados que convencen al auditorio de que "esa" es la verdad. A esto lo llaman persuasión.

En su estudio el autor menciona como elementos del proceso de comunicación los siguientes: emisor, código, mensaje, medios y recursos, receptor.

EMISOR: Señala que es aquel individuo o grupo que elabora un mensaje, considerando elementos referenciales (del mundo que lo rodea) y el medio.

CÓDIGO: Como se dijo, los mensajes deben estar acordes con el contexto social donde se lleve a cabo el proceso comunicativo, y en éste se tienen reglas sociales a las cuales debe responder o condicionarse el mensaje.

* Daniel Prieto Castillo, nacido en Argentina, investigador del Centro Internacional de Estudios de Periodismo de la América Latina (CIESPAL). En México, docente de la UAM e investigador del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), ha impartido clases en la Universidad Iberoamericana y ha publicado varios libros sobre la especialidad.

“Llamamos código a esas reglas, las cuales fijan la forma de estructurar un signo y la forma de combinarlo con otros”.²⁶

EL MENSAJE: Es la idea que estructura el emisor con la intención de enviarla al perceptor.

Los mensajes pueden ser de dos tipos: individuales y sociales. Los primeros son aquellos que se envían a una persona o grupo de allegados y no va más allá; el social es aquel que llega a un gran número de personas que lo reciben aún sin conocerse, es aquí donde hablamos de la comunicación masiva.

MEDIOS Y RECURSOS: El **medio** es el “vehículo” a través del que se envía el mensaje. En el caso de la “comunicación masiva”, éste es impreso o audiovisual; en el caso de la comunicación interpersonal se da de manera oral o escrita, pero además por medio de gestos, posturas, etc. (comunicación no verbal).

Recursos: son aquellos que permiten el envío del mensaje, tales como recursos humanos, materiales, etc., en este caso, serán las personas que apoyan en la transmisión, la organización, la distribución, etc.

EL PERCEPTOR: Es el que recibe el mensaje. El autor indica que aquí no termina el proceso comunicativo, ya que el perceptor realiza una actividad de selectividad del mensaje, aceptando o rechazando.

Prieto Castillo analiza la relación entre los elementos y agrega –como aspectos importantes- a estos elementos, el referente y el marco de referencia.

Quando el emisor elabora un mensaje siempre los hace con relación a “algo”, que es conocido por él y por su perceptor. El algo es aquello que tiene que ver con la realidad, a lo que el autor llama referente y a ese conocimiento tanto por parte del emisor como del perceptor le llama marco de referencia.

Señala que en todo acto de comunicación del emisor, siempre hay una intención a lo que llama Función de Intencionalidad. Es decir, que en todo proceso comunicativo el emisor tiene como fin el persuadir a su perceptor, de convencerlo de aquello que está diciendo.

²⁶ Daniel Prieto Castillo. Comunicación alternativa y uso de la semántica. 1979, pp.25.

1.4. LA ESCUELA DE FRANKFURT

Después de la primera Guerra Mundial y ante la revolución bolchevique, la concepción del marxismo se convirtió en un problema, especialmente para los intelectuales alemanes de izquierda que habrían ocupado el centro del marxismo europeo.

Se enfrentaban entonces a tres posiciones de la teoría marxista. La primera, apoyar a los socialistas moderados. La segunda, aceptar el liderazgo de Moscú que tendía más a su propia sobrevivencia que a la realización de los fines socialistas. La tercera opción, era la revisión en detalle de los fundamentos teóricos del marxismo para explicar errores y prepararse en el futuro, en donde el aspecto esencial era unificar la relación entre teoría y "praxis".

Dentro de esta última alternativa, se inicia un proceso de estudio del pasado filosófico de Marx y surge entonces, la escuela de Frankfurt como una de las fuerzas más importantes para revitalizar al marxismo europeo durante la posguerra.

Desde una perspectiva crítica, la Escuela de Frankfurt abordó temas diversos de la sociedad contemporánea, que van de la filosofía hasta la música. Después de 1950, cuando su obra fue difundida y reconocida, se convirtió en una de las principales corrientes de pensamiento filosófico y sociológico alemán.

La Escuela de Frankfurt ha sido el único grupo interdisciplinario de investigadores que estudiaron distintos problemas desde una base teórica común, en tiempos modernos. Además logró la vinculación entre Marx y Freud, sistemas supuestamente irreconciliables, con lo cual se le dio énfasis a los análisis psicosociales.

La Escuela de Frankfurt nace de la idea de un marco industrial con el propósito de revitalizar al marxismo, a través de una revisión de sus fundamentos teóricos para explicar errores y prepararse para el futuro. Fue concebida por Félix J. Weil en 1922. Se intentaba que las diversas tendencias marxistas tuvieran la oportunidad de entablar una discusión para llegar a un marxismo puro o verdadero.

Se trataba de crear un instituto de innovación teórica e investigación social sin restricciones que sirviera para contrarrestar la tendencia de la enseñanza alemana al servicio del status quo.

Aunque el objetivo de los fundadores era la independencia financiera e intelectual, consideraron prudente buscar algún tipo de asociación con la Universidad de FRANKFURT, establecida en 1914.

La creación oficial del Institut Fur Sozialforschung, (Instituto de Investigación Social), como se le denominó, se llevó a cabo el tres de febrero de 1923 por decreto del ministerio de educación y, fue inaugurada oficialmente el 22 de junio de 1924 bajo la dirección de Carl Grunberg.

Para julio de 1930 se incorpora al Institut Max Horkheimer, con quien se inicia un periodo significativo de productividad con un enfoque interdisciplinario. Es necesario señalar que sólo hasta 1950 el Institut fue conocido como Escuela de FRANKFURT.

En 1930 se incorpora al Institut Erick Fromm, con lo cual se impulsa la integración del psicoanálisis al mismo. Para 1932, ingresa un nuevo miembro, Herbert Marcuse, principal intelectual que desarrolla la Teoría Crítica.

Con el ascenso al poder de Hitler en 1933, el Institut fue cerrado por sus supuestas tendencias hostiles al Estado y como la mayoría de los miembros eran judíos, surgió la necesidad de estudiar el antisemitismo en Alemania, ya que el tema religioso o étnico había estado subordinado a la cuestión social.

Considerada como una organización marxista integrada por judíos, algunos de sus miembros salen de FRANKFURT, otros como Leo Lowenthal, Marcuse y Horkheimer se trasladan a Ginebra. En febrero de 1933 la filial en ese lugar se convirtió en el centro administrativo del Institut, llamado "Sociedad Internacional de Investigaciones Sociales", teniendo como presidentes a Horkheimer y Pollock.

Siguieron también filiales del Institut en Francia e Inglaterra. En septiembre de 1933, con el exilio de la mayoría de los miembros en Estados Unidos, se cierra de manera definitiva el periodo alemán inicial del Institut Fur Sozialforschung.

En busca de nueva residencia, el Institut hace contacto con destacadas figuras del mundo académico norteamericano, con los cuales desde años atrás mantenía vínculos, como por ejemplo, Charles Beard, Robert Machuer de la Columbia University. De esta manera, Horkheimer viaja a los Estados Unidos en mayo de 1934; se reúne con el presidente de la Columbia, Nicholas Murray Butler, quien le ofrece la asociación del Institut a dicha universidad. Así, el Instituto de Investigaciones Sociales se instaló en el centro del mundo capitalista, la ciudad de Nueva York. Poco a poco llegaron sus miembros, Fromm ya radicaba ahí desde 1932. Todos ellos enriquecieron la vida cultural norteamericana en las siguientes décadas.

Uno de los aspectos más importantes del Institut fue la conformación de la Teoría Crítica, la cual se manifestó a través de una serie de críticas de otros pensadores y tradiciones filosóficas. Su desarrollo se estableció mediante el diálogo y la manera dialéctica, como el método que deseaban aplicar a los fenómenos sociales.

La Teoría Crítica, encuentra sus bases en la historia intelectual alemana del siglo XIX. Así, la Escuela de Frankfurt retorna al pensamiento de Hegel, interesada en integrar filosofía y análisis social y en el estudio de la transformación del orden social mediante una “praxis humana”.

La Teoría Crítica, como filosofía, se enfocó al examen de la realidad cultural y social más que política. Como método de investigación social se diferenciaba de la teoría tradicional, la cual tendía a formular principios generales para describir al mundo, su objetivo era el conocimiento puro, antes que la acción.

Asimismo, este enfoque crítico de la Escuela de Frankfurt rechazaba el ideal de los principios generales y de verificación. Planteaba que en cualquier situación social no debe reducirse a la observación controlada de un laboratorio.

Uno de los aspectos importantes que abordó la Escuela de Frankfurt fue el psicoanálisis. Desde 1920 la relación entre la psicología y socialismo ya era discutida. Wilhelm Reich fue uno de los más interesados en este tema a fines de la década de 1920 y durante la de 1930. Sin embargo, la integración de Freud y Marx fue ridiculizada.

Con las ideas de Fromm en cuanto al amor, el carácter social, la sexualidad, etc.; la Escuela de Frankfurt establecía que era necesaria una explicación psicológica para entender las formas sociales; se trataba, de una psicología individual, ya que los factores sociales influían sobre la formación de la psique individual, sin conformar una conciencia de grupo.

Marcuse intentó descubrir aquellos rasgos del psicoanálisis que se proyectaban más allá del sistema presente. En otros planteamientos Marcuse señalaba la reerotización no represiva de las relaciones hombre-naturaleza para lograr su liberación.

En la década de 1940 Fromm se separa de la Escuela de Frankfurt, y a partir de entonces ésta ya no se concentra tanto en la discusión de problemas teóricos psicoanalíticos. La Escuela de Frankfurt en la década de 1940 se centró en el arte y en la cultura norteamericana de masas.

La cultura fue uno de los aspectos más importantes que abordó la Escuela de Frankfurt. Los primeros estudiosos en temas culturales fueron Theodor Adorno, Max Horkheimer, Marcuse, Walter Benjamín y Leo Lowenthal. En un primer momento se dedicaron al análisis del arte, el cual se constituyó en una teoría estética de la soledad moderna.

Para Adorno, una de las maneras en que el arte dejaba de ser ideología, se encontraba en la reconciliación armoniosa de forma y contenido, función y expresión, elementos subjetivos y objetivos. Es decir, sólo cuando las contradicciones sociales estuvieran de acuerdo con la realidad, el arte debía conservar siempre un elemento de protesta.

Por su parte, Walter Benjamín determinó que el arte pierde autenticidad al reproducirse, proceso en el que desaparece la esencia que desde su origen puede transmitirse a través de su expresión material y su participación histórica.

Según Horkheimer en la cultura de masas el individuo es despojado, mediante el engaño, de su propia identidad. Asimismo, la cultura de masas es una conspiración contra el amor y el sexo, los espectadores son privados de placer real.

La crítica sobre la cultura de masas se desarrolló también en el concepto de la Industria Cultural, donde se analiza el impacto de la tecnología en la

sociedad contemporánea, así como la degradación de la cultura en mercancía, la relación entre tecnología, cultura y poder.

Después de 1950, la Escuela de Frankfurt se estableció como el puente entre las ideas de sus miembros y la sociedad en general. Sin embargo, el reconocimiento y la aceptación pública, fue disminuyendo la posición crítica de la Escuela, antes sólida a causa de su marginación. La Escuela de Frankfurt, aplicó de manera imaginativa los conceptos de Marx a los fenómenos culturales, lo que permitió renovar la crítica cultural materialista.

Finalmente, la Escuela de Frankfurt “fue un elemento único en un acontecimiento sin paralelo en la historia occidental reciente”²⁷. Fue el único grupo interdisciplinario de investigación que abordó diversos problemas desde una base teórica común, en tiempos modernos. A pesar del exilio se mantuvo.

Se destaca que fue un grupo que sobrevivió al exilio y regresó como puente entre el pasado cultural de Alemania y el presente posterior a los nazis. La Escuela de Frankfurt contribuyó también, al intercambio cultural entre Alemania y los Estados Unidos.

²⁷ Marcuse Herbert, *El Hombre Unidimensional*, pp. 168.

1.5. INDUSTRIA CULTURAL Y ESTANDARIZACIÓN

El concepto de Industria Cultural constituye una de las aportaciones más importantes en la Escuela de Frankfurt para el análisis de la sociedad contemporánea; sus principales representantes son: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herber Marcuse, Walter Benjamín y Leo Lowenthal.

La Industria Cultural analiza la cultura en la sociedad industrial capitalista, en donde a partir de la tecnología se explica el sistema de dominación, la cual es manipulada por los grupos económicamente más fuertes de la sociedad para satisfacer sus propios intereses.

De esta forma, la Industria Cultural se caracteriza por su estandarización y comercialización de sus productos; en especial, el arte y la cultura misma se transforma en mercancías; este modo de producción universaliza las necesidades del individuo interfiriendo en su conciencia para lograr la aceptación de la explotación, con el fin de conservar el esquema social que conviene a los grupos económicos más poderosos.

En esta situación o en esta Industria Cultural, dicho sistema de dominio se basa en los medios de comunicación para transmitir contenidos ideológicos, que cuentan con un elemento poderoso: el entretenimiento.

Asimismo, la Industria Cultural aparece como un ciclo, donde se muestra, repite y confirma una y otra vez al sistema, y es en esta repetición donde radica lo "natural" de dicho sistema y por tanto su continuidad es su inmutabilidad.

El individuo así, queda integrado y alienado a la Industria Cultural; aquél que reconozca la dominación establecida, tarde o temprano se incorpora al sistema, de lo contrario es rechazado, olvidado o calificado de inadaptado. La comunicación de masas es principalmente una Industria Cultural cuyo rasgo esencial es su industrialización y la producción de mercancía.

El enfoque teórico de la Industria Cultural representa una crítica a la sociedad industrial capitalista, principalmente en países avanzados en donde el desarrollo tecnológico conduce a un sistema de dominación, a nivel espiritual, por los grupos económicamente más fuertes, quienes ejercen el dominio de las masas para satisfacer sus propios intereses.

Estos grupos intentan entonces establecer su ideología, es decir, "un sistema de valores, creencias y representaciones que se establecen en las sociedades que cuentan con una estructura donde existen relaciones de explotación, con la finalidad de justificar de manera ideal dicha estructura material de explotación, introduciéndola en la mente de los hombres como un hecho natural e intrínsecamente humano".²⁸ En dicha sociedad industrial se maneja al individuo al universalizar y estandarizar sus necesidades y todos los aspectos de su vida. Se intenta inferir en la conciencia individual para lograr la aceptación de la explotación y con ello la conservación del esquema social que conviene a los grupos económicos más fuertes.

Estos se han identificado como tales, al contar con recursos económicos (capital) que les permiten emplear la tecnología en la producción capitalista. La técnica desempeña entonces un papel fundamental dentro de esta economía, pues a partir del control de la tecnología el capitalismo se reproduce y con ello su propio esquema de dominación. De esta manera existe una estrecha relación entre capital, técnica y dominación: a través de la tecnología de los grupos económicamente más fuertes de la sociedad dominan a las masas.

Con este modo industrial de producción se establece una cultura de masas, cuyos productos (elementos masa) se definen por su estandarización y comercialización, es decir, son mercancías de amplio consumo.

La cultura contemporánea se caracteriza por este rasgo industrial, así como su capacidad de impacto político, económico y su expansión a nivel mundial, a pesar de que se origine en países industrializados. Así en México se reproduce este mismo esquema.

En este sentido el desarrollo tecnológico y económico provoca que el problema esencial sea el de la propiedad y control de los medios de producción, la distribución, la tendencia a la concentración e internacionalización de las empresas. De esta manera se establece un fin de control económico e ideológico, en donde principalmente los países desarrollados (en que se refiere a los medios de comunicación) son los productores de los mensajes y los países de desarrollo son los receptores.

²⁸ Ludoviko Silva, *Teoría y Práctica de la Ideología*, pp. 19.

En este marco, el arte y la cultura misma se transforman en mercancías, precisamente porque se producen en serie y todo se encuentra al alcance de las masas.

Aparentemente, existen diferencias en los productos culturales, pero en realidad sólo cambia la técnica empleada y no así el contenido ni su significado, que remiten a la manipulación de las masas, ya que estas distinciones son premeditadas; se tiene algo para cada quien a su medida, esto para aprovechar sin desperdicio al consumidor. Las diferencias se concentran en los detalles y no en el conjunto del producto mismo.

La dominación en esta sociedad se caracteriza por la manipulación de los individuo, en masa, a nivel espiritual; se intenta penetrar en la conciencia individual para que de tal forma se logren mantener las condiciones que convienen a los intereses de los grupos que dominan.

El efecto de esta dominación a través de cada producto del sistema no es aislado, se logra mediante el conjunto de todos ellos. Su fuerza se encuentra en la unidad del propio esquema social.

El dominio y control de las masas se logra mediante la tecnología, de la racionalidad técnica, entidad como el desarrollo tecnológico al servicio de los intereses particulares de los grupos dominantes y que es "hoy la racionalidad del dominio mismo, es el carácter reforzado de la sociedad alienada de sí misma".²⁹

Existe el dominio cada vez más perfeccionado del hombre por el hombre, por medio de la dominación de la naturaleza, como consecuencia del avance tecnológico. Herbert Marcuse, afirma que la racionalidad tecnológica es un instrumento de dominación ya que la estructura técnica, y por lo tanto, la eficacia del sistema de producción, son elementos para sujetar a la sociedad y al individuo en masa al esquema de explotación impuesto.

La productividad y la eficacia en la sociedad industrial lograda mediante el desarrollo tecnológico, el cual es controlado por los grupos económicamente más fuertes, conforma y estabiliza al propio sistema que crea y satisface a su vez todas las necesidades dentro del marco de dominación.

²⁹ Theodoro W. Adorno, Max Horkheimer, *Industria Cultural y Sociedad de Masas*, pp. 178.

Marcuse señala que la racionalidad tecnológica priva de libertad -de autonomía- al hombre pues lo hace técnicamente imposibilitado para ser autónomo, para determinar su vida. La falta de libertad y el aumento de las comodidades; necesidades satisfechas, y de la productividad del trabajo, se traduce en sumisión y conformismo, haciéndose inútil cualquier oposición.

*“La racionalidad tecnológica protege así entes que niega, la legitimidad de la dominación y el horizonte instrumentista de la razón se abre a una sociedad racionalmente totalitaria”.*³⁰

De esta manera, la Industria Cultural con estas características conforma un estilo propio que se revela como el estilo del dominio.

El individuo al no tener “necesidad” de oponerse al sistema, pierde capacidad crítica hacia él mismo; se habla entonces de su alineación. Esta falta de reflexión para reconocerse a sí mismo dentro del esquema de dominación, se fundamenta en el carácter mismo de la sociedad industrial. Como en cualquier otra industria, se producen en serie las necesidades y satisfacciones, configurando una sociedad homogeneizada y estandarizada precisamente en sus necesidades, que son impuestas por el propio sistema creando un modo de vida. Este sistema controla, administra y satisface la vida del individuo, el cual se conforma y encuentra su “felicidad” dentro del mismo esquema social.

Esta actitud del individuo, Marcuse la denomina “conciencia feliz”, que se refiere a la creencia de que lo real es racional, que el sistema está determinado conforme a la razón, que es una sociedad natural, visión que refleja el conformismo promovido por la eficacia del esquema productivo; rasgo de la sociedad industrial que la convierte en irracional, ya que la posición del individuo aparece como una determinación objetiva y racional, sin misterios, cuando más bien se trata de un sistema de dominación impuesto por los grupos que dominan.

Asimismo, la Industria Cultural aparece como un ciclo donde se muestra, repite y confirma una y otra vez al sistema y es en esta repetición donde radica lo “natural” de dicho sistema y por tanto su continuidad es una inmutabilidad.

³⁰ Ibidem. pp. 477.

El individuo así, queda integrado y alienado a la Industria Cultural; aquél que reconozca la dominación establecida, tarde o temprano se incorpora al sistema, de lo contrario es rechazado, olvidado o calificado de inadaptado.

1.6. EDUCACIÓN Y MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN

El final del siglo XX ha consolidado la tendencia en la que adquieren especial relevancia los procesos de educación no-formal e informal, constituyendo lo que los especialistas designan con el nombre de "sociedad educativa". Este concepto señala el hecho de que la educación es un proceso continuo que se realiza en múltiples entornos.

Los nuevos entornos educativos están fuertemente vinculados al desarrollo, expansión y acceso masivo a los medios de comunicación; mediante estos, los entornos no formales de educación incrementan su relevancia en los procesos de mejora y perfeccionamiento profesional, personal y social de los individuos. A pesar de ello, las estrategias que permitan explotar el potencial educativo de dichos entornos, están insuficientemente desarrolladas.

La educación ha de adecuarse a la realidad de la cultura y de sus vías de comunicación. Esta afirmación conlleva, en la actualidad, los requerimientos de adecuación al desarrollo y uso de productos científico y tecnológicos; de difusión de los avances científicos y tecnológicos; y de difusión de los estudios sobre las repercusiones en los ámbitos social y natural de los desarrollos científicos y tecnológicos.

En consecuencia con las afirmaciones precedentes, se deben consolidar y gestionar los ámbitos de educación no formal en torno a dos grandes sistemas de acciones: las de formación y actualización de los conocimientos que poseen los individuos y las de contrastación de la difusión de conocimientos.

Estas acciones deben orientarse al logro de los objetivos de formación e información sobre el conocimiento válido a los ciudadanos; de dinamización de los procesos de discusión y gestión social de los productos científico-tecnológicos, y de corrección de los efectos de deformación provocados por medios de comunicación de masas poco tendentes al rigor científico y muy tendenciosos hacia la promoción de supersticiones pseudocientíficas.

Pero antes de seguir con este análisis de los medios y la educación definamos que es la educación no formal desde mi particular punto de vista:

La educación no formal es un contexto pedagógico de primer orden para atender las necesidades formativas de los sectores sociales que se encuentran

fuera del sistema escolar: ancianos, jóvenes de edad extraescolar, mujeres, minorías, entre otros.

Así, a partir de esa definición los medios masivos de comunicación en la sociedad de hoy muestran una creciente influencia como formadores culturales, ya que determinan en gran medida nuestras ideas, hábitos y costumbres.

México es un país que tiene una extraordinaria y reconocida tradición en televisión educativa, no sólo a nivel nacional sino a nivel internacional. Una experiencia que va camino a 50 años y que tiene sus primeros pasos en la década de los cincuenta en la Universidad Nacional Autónoma de México con la transmisión de intervenciones quirúrgicas para las cátedras de medicina.

La experiencia más reconocida sin duda es la de Telesecundaria; pero no es la única, cuando se habla de televisión educativa en México, hay que hablar también del Politécnico Nacional que es, hoy día, prácticamente la única instancia educativa que cuenta con un canal de televisión abierta para transmitir su programación, de corte fundamentalmente cultural.

Vale la pena mencionar los esfuerzos del Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA) en los años setenta y ochenta para la alfabetización de adultos; o después del temblor de 1985 el importante papel que jugó la televisión educativa para las escuelas primarias que resultaron dañadas, esto sólo por citar algunos datos.

También se ha utilizado la televisión para ofrecer capacitación y actualización al sector magisterial, o bien, como parte de proyectos de educación formal como en caso de la Universidad Pedagógica Nacional que desde hace ya varios años sacó al aire por la red de televisión educativa EDUSAT su Licenciatura en Educación y su Maestría en Pedagogía

En la actualidad es posible obtener grandes cantidades de información (datos) y noticias (hechos) con rapidez sin importar si surgen del pasado o del presente.

De esta manera nuestra sociedad se va configurando en un "Entorno Informativo". Todas estas transformaciones dentro del desarrollo tecnocientífico han modificado la estructura y la dinámica en los ámbitos del quehacer humano.

La educación en las últimas décadas pareciera uno de los renglones en donde se observa un desfase significativo, pues se sigue haciendo del acto educativo una mera transmisión del conocimiento, aún cuando las orientaciones teóricas contemporáneas en el terreno de la pedagogía invitan al docente a optar por otra manera de concebir el proceso de enseñanza aprendizaje.

Es así, que la sociedad en su conjunto evoluciona hacia otras formas de aprender y la educación se colapsa, perdiendo el potencial que por mucho tiempo le fue reconocido por la sociedad.

Se ha estigmatizado a los medios de comunicación desde su surgimiento, colocándolos desde una posición marginal hasta aquella de complementariedad y de un control absoluto de sus contenidos por intereses particulares hasta la actual latitud, negando o desconociendo las ventajas técnicas y pedagógicas de las nuevas tecnologías.

A lo anterior habría que agregar que no se trata de una crisis que como tal se produce a partir de la revolución industrial, si bien es cierto que este desarrollo precipita el volver la mirada hacia el sistema educativo, la realidad es que la misma evolución de la actividad humana ha venido empujando hacia formas innovadoras en la educación y el uso de los medios de comunicación.

Ahora bien, si se analiza el problema desde la perspectiva social, una de las situaciones que han participado en la crisis educativa institucionalizada, es el eclipse de la familia como elemento básico en la socialización primaria de los individuos. Durante siglos la familia jugó un papel protagónico como espacio de socialización y formación de valores. Con el surgimiento de la revolución industrial en el siglo pasado, y de la cada vez mayor participación de la mujer en el mercado laboral, el núcleo familiar se ha ido ensanchando, provocando que el niño tenga cada día menos oportunidades de contactar con los miembros de su familia.

Es por ello que entre las nuevas demandas exigidas a la institución escolar, está precisamente la de crear en sus educandos aquellos valores de adaptación social y familiar que le harán crecer, desarrollarse y madurar, multiplicando su atención al alumno y sobrecargándose de nuevas tareas, adicionales a las que ya tenían.

Si se concede razón a la afirmación de que el entorno educativo no sólo se circunscribe a la escuela, se podrá estar en posibilidad de concebir el debido mérito a los medios de comunicación masiva, como agentes de educación.

Tanto la educación formal o institucionalizada como la informal educan al hombre, la una con objetivos, métodos pedagógicos definidos y la otra sin una jerarquía normada en grados académicos y en donde el individuo asume su propia responsabilidad en el aprendizaje.

Al ser tan diversificada y amplia la educación informal transmitida a través de los medios de comunicación se dificulta su entendimiento y estudio, empero no por desconocerse su mediación debe ignorarse su valor educativo que rebasa con mucho a los sistemas escolarizados.

El reto es, replantearse el papel de la escuela ante el entorno social y comunicativo y reconocer abiertamente que ese entorno forma parte esencial de su quehacer profesional en cuanto a que brinda saberes que son asimilados por los educandos.

Se deberá por tanto, aprovechar y utilizar cada vez más las nuevas tecnologías de comunicación como lo son la radio, la televisión y multimedia ya disponibles de manera innovadora y evitar hacer un uso meramente tradicional de estos instrumentos.

En la realidad educativa de hoy urge un cambio de mentalidad que imponga entre los educadores en particular y los interlocutores de la comunidad educativa en general (autoridades, padres de familia y alumnos) una visión amplia sobre las distintas alternativas que proporcionan los medios masivos de comunicación para el enriquecimiento y diversificación del acervo cultural de nuestros alumnos .

Una educación "pluridimensional" deberá combinar necesariamente y de forma integral las múltiples oportunidades de aprendizaje que ofrece el entorno social del individuo, debe también centrar su esfuerzo en guiar el proceso formativo de las nuevas generaciones. Ante el desarrollo de los medios colectivos de comunicación, la alternativa de la educación como institución es la de una vez por todas tomar en sus manos las riendas de los ámbitos educativos sean o no escolarizados y enderezar su rumbo antes de que otras instancias distintas a las de docencia se anticipen.

Toda crisis lleva implícitas sus posibilidades de superación, es necesario repasar el estado actual de sistema educativo y reflexionar sobre la pertinencia de los enfoques teóricos recientes, y así poder crear un nuevo paradigma educativo.

Asimismo, es necesario crear políticas para la educación formal, pues la meta básica de la educación no formal sería potenciar el acceso y participación democráticos en las nuevas redes de comunicación de aquellos grupos y comunidades, que de una forma u otra, están al margen de la evolución tecnológica.

En este sentido, se podrían sugerir algunas medidas:

- Potenciar y apoyar proyectos y experiencias de asociaciones culturales, juveniles, ONGs, sindicatos, en el uso pedagógico y cultural, mediante:
- Subenciones económicas para la creación de centros en barrios y pueblos.
- Formación inicial a los usuarios.
- Apoyo a la creación y difusión de información a través de los recursos tecnológicos (emisoras locales, páginas Web).
- Transformar las bibliotecas y centros culturales no sólo en depósito de la cultura impresa, sino también en espacios de acceso a la cultura audiovisual e informática.

Como podemos ver, vivimos en un mundo en que los medios de comunicación están omnipresentes: un número de personas cada vez mayor consagra buena parte de su tiempo a ver la televisión, a leer diarios y revistas, a escuchar grabaciones sonoras o la radio. En ciertos países los niños pasan ya más tiempo ante la pantalla de televisión que en la escuela.

En lugar de condenar o aprobar el indiscutible poder de los medios de comunicación, es necesario aceptar como un hecho establecido su considerable impacto y su propagación a través del mundo y reconocer al mismo tiempo que constituyen un elemento importante de la cultura en el mundo contemporáneo.

No hay que subestimar el cometido de la comunicación y sus medios en el proceso de desarrollo, ni la función esencial de éstos en lo que atañe a la participación activa de los ciudadanos en la sociedad. Los sistemas políticos y educativos deben asumir las responsabilidades correspondientes para promover entre los ciudadanos una comprensión crítica de los fenómenos de la comunicación.

Lamentablemente, la mayor parte de los sistemas de educación formal y no formal apenas si se movilizan para desarrollar la educación relativa a los medios de comunicación o la educación para la comunicación. Con alta frecuencia, un verdadero abismo separa las experiencias educacionales que proponen estos sistemas del mundo real. Sin embargo, si las razones que avalan una educación en materia de medios de comunicación concebida como una preparación de los ciudadanos para el ejercicio de sus responsabilidades son ya imperiosas, en un futuro próximo pasarán a ser avasalladoras debido al desarrollo de la tecnología de la comunicación y satélites de radiodifusión, los sistemas de cable bidireccionales, la combinación del ordenador y la televisión, los videocasetes y los videodiscos, que aumentarán aún más la gama de opciones de los usuarios de los medios de comunicación.

Los educadores responsables no hacen caso omiso de esos adelantos; por el contrario, se esfuerzan por ayudar a sus alumnos a comprenderlos y a percibir la significación de las consecuencias que entrañan, especialmente el rápido crecimiento de una comunicación recíproca que favorece el acceso a una información más individualizada.

Ello no significa que se deba subestimar la influencia que ejerce sobre la identidad cultural la circulación de la información y de las ideas entre las culturas gracias a los medios de comunicación.

La escuela y la familia comparten la responsabilidad de preparar a los jóvenes para vivir en un mundo dominado por las imágenes, las palabras y los sonidos. Niños y adultos deben poder descifrar la totalidad de estos tres sistemas simbólicos, lo cual entraña un reajuste de las prioridades educativas, que puede favorecer, a su vez, un enfoque integrado de la enseñanza del lenguaje y de la comunicación.

La educación relativa a los medios de comunicación será más eficaz con los padres, los maestros, el personal de los medios de comunicación y los responsables de la creación de una conciencia más crítica de los oyentes, los espectadores y los lectores. Reforzar la integración de los sistemas de

educación y de comunicación constituye, sin duda alguna, una medida importante para hacer más eficaz la educación.

Por ello, hacemos a las autoridades competentes un llamado con miras a:

1. Organizar y apoyar programas integrados de educación relativa a los medios de comunicación desde el nivel preescolar hasta el universitario y la educación de adultos, con vistas a desarrollar los conocimientos, técnicas y actitudes que permitan favorecer la creación de una conciencia crítica y, por consiguiente, de una mayor competencia entre usuarios de los medios de comunicación electrónicos e impresos. Lo ideal sería que esos programas abarcaran desde el análisis de contenido de los medios de comunicación hasta la utilización de los instrumentos de expresión creadora, sin dejar de lado la utilización de los canales de comunicación disponibles basada en una participación activa.
2. Desarrollar cursos de formación para los educadores y diferentes tipos de animadores y mediadores, encaminados tanto a mejorar el conocimiento y comprensión de los medios de comunicación como a que se familiaricen como métodos de enseñanza apropiados que tengan en cuenta el conocimiento de los medios de comunicación, a menudo considerable, pero aún fragmentario, que posee ya la mayoría de los estudiantes.
3. Estimular las actividades de investigación y desarrollo en educación relativa a los medios de comunicación en disciplinas como la Psicología a las Ciencias de la Comunicación.
4. Apoyar y reforzar las medidas adoptadas o previstas por la UNESCO con miras a fomentar la cooperación internacional dentro de la esfera de la educación relativa a los medios de comunicación.

Sin embargo, entendemos que de las ideas y datos precedentes se deriva la necesidad de plantear alternativas de naturaleza política para ampliar y compensar las desigualdades a las que estamos haciendo referencia. Un estado democrático debe velar por el equilibrio y la cohesión social. Si la presencia de

las llamadas nuevas tecnologías en la sociedad representa un nuevo factor de desigualdad social y cultural, el estado democrático debe intervenir a través de la planificación y desarrollo de políticas que compensen educativamente las desigualdades tecnológicas de los grupos sociales más desfavorecidos. Comprendemos, que estas políticas tendrían que elaborarse siguiendo como metas básicas:

- Desarrollar y permitir a todos los ciudadanos (especialmente los más jóvenes) el acceso a una educación o alfabetización para los medios de comunicación
- Cualificar a los trabajadores para el acceso y uso de los centros de apoyo en los contextos laborales
- Preparar y crear las condiciones para que en las comunidades locales (pueblos, barrios) los ciudadanos puedan acceder y ser partícipes de las nuevas tecnologías de la información, de modo que no queden marginados culturalmente ante las mismas

Asimismo, con la incorporación de nuevas tecnologías de información y educación no se ha desplazado el papel de la televisión en la educación, por el contrario diría que hoy la televisión no sólo se ha revalorado sino que precisamente, gracias a la incorporación de estas nuevas tecnologías, se ha enriquecido.

Sus propias cualidades pedagógicas la hacen un medio de indiscutible e irremplazable valor en el ámbito educativo; gracias a esas tecnologías hoy nuestra televisión educativa cubre a través de las huellas satelitales prácticamente todo el territorio latinoamericano y el sur de EUA. Esto no hubiera sido posible sin el satélite.

Y qué decir de la computadora que sin duda tiene lo suyo y que hoy día facilita enormemente el trabajo de edición y postproducción, de hecho hay países como España en el que la televisión interactiva es una realidad y no es más que la convergencia del medio televisivo y la computadora.

En este sentido la televisión ha representado también un muestrario de las nuevas tecnologías y hoy día podemos ver en distintos programas el uso de la computadora y de sistemas de audioconferencia y videoconferencia, así, reitero que la televisión educativa está hoy más vigente que nunca.

Sin embargo, para hablar de la situación actual de la televisión educativa en México hay que hablar de la red de televisión educativa vía satélite EDUSAT inaugurada en diciembre de 1994 por el presidente de la República Ernesto Zedillo, y que es administrada por la unidad de televisión educativa de la SEP y el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE); gracias a esta red contamos hoy día con 16 canales de televisión vía satélite dedicados a la educación.

La televisión educativa mexicana no es solo un proyecto nacional, hoy día se ofrece la Telesecundaria a todo Centroamérica y una amplia y variada programación de servicios educativos que alcanzan todos los niveles.

Por los canales de EDUSAT desfilan cursos, talleres, diplomados, licenciaturas, maestrías y por supuesto la Telesecundaria; también se ofrece actualmente la educación media superior a distancia y en general una programación que procura no solo entretenimiento sino cultura en la educación a las distintas comunidades.

EDUSAT incluye a todos los sectores de la población y esto se podía ver en sus pantallas, especialmente en el canal 4 de Televisa en la zona metropolitana de 7:00 a 11:00 hrs. con la barra Imagina o canal 22 ó 73 UHF de 8:00 a 14:00 hrs.

Vale la pena mencionar que para llenar la programación participan prácticamente todos los sectores educativos del país, diversas instituciones educativas públicas y privadas, como la Universidad La Salle, sectores empresariales, y distintas dependencias oficiales.

Creo que esto da una idea no sólo de la vigencia de la televisión educativa en México y de su validez, sino también de su panorama a futuro.

1.7 TELEVISIÓN CULTURAL EN MÉXICO

“La verdad es que la imagen no es lo único que ha cambiado. Lo que ha cambiado, más exactamente, son las condiciones de circulación entre lo imaginario individual (por ejemplo, los sueños), lo imaginario colectivo (por ejemplo, el mito), y la ficción (literaria o artística). Tal vez sean las maneras de viajar, de mirar, de encontrarse las que han cambiado, lo cual confirma la hipótesis según la cual la relación de los seres humanos con lo real se modifica por el efecto de representaciones asociadas con las tecnologías, con la globalización y con la aceleración de la historia”, Marc Augé. “A despecho de todos los discursos populistas o de mercado que intentaron o intentan aún explicarla, la televisión acumuló, en estos últimos cincuenta años de su historia, un repertorio de obras creativas muy superior al que normalmente se supone, un repertorio lo suficientemente consistente y amplio como para incluirla entre los fenómenos culturales más importantes de nuestro tiempo”, Arlindo Machado.

Así, al hablar del papel que ha tenido la televisión cultural en México, nos damos cuenta que detrás del pesimismo que ostentan buena parte de intelectuales y académicos -muy dignamente representados por Popper y Sartori³¹ - acerca de las posibilidades culturales de la televisión lo que se agazapa es una muy "acrisolada" concepción de cultura, aquella que la identifica con el Arte (sí, mejor con mayúscula pues en estos tiempos ya ni el arte es lo que era). Y por tanto el único servicio que se podría esperar de la televisión a la cultura es el de su autonegación como medio expresión estética propia y su conversión en vehículo-container del arte. Y de alguna artesanía, o sea de las originarias y auténticas. Las cosas deberían estar así de claras y quietas, pero sin embargo, son mucho más oscuras, ambiguas y móviles.

Tanto o más que el cine, la televisión ha desordenado la idea y los límites del campo de la cultura, sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y kistch, entre espacio de ocio y de trabajo. Pues más que buscar su nicho en la idea ilustrada de cultura -lo que sí hizo el cine durante un tiempo en su relación con la literatura y la plástica- la experiencia audiovisual que posibilita la televisión replantea aquella idea radicalmente

³¹Karl R. Popper, "Cattiva maestra televisione", revista "Reser", Milán, 1996; G. Sartori, "Homo videns. Televisione e post-pensiero", 1997.

desde los modos mismos de relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones que introduce en nuestra percepción del espacio y del tiempo. Del espacio, profundizando el desanclaje³² que la modernidad produce sobre las relaciones de la actividad social con las particularidades de los contextos de presencia, des-territorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido a distancia que lo que cruza nuestro espacio físico cotidianamente.

La percepción del tiempo, en que se inserta/instaura la experiencia televisiva, está marcada por las experiencias de la simultaneidad y lo instantáneo. Vivimos una contemporaneidad que confunde los tiempos y los aplasta sobre la simultaneidad de lo actual³³, sobre el culto al presente que alimentan los medios de comunicación, y en especial la televisión. Comprender el sensorium que cataliza la televisión implica asumir su relación con la estallada y descentrada ciudad que ahora habitamos. Hay una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y las redes electrónicas. Si las nuevas condiciones de vida en la ciudad exigen la reinención de lazos sociales y culturales, "son las redes audiovisuales las que efectúan, desde su propia lógica, una nueva diagramación de los espacios e intercambios urbanos".³⁴

En la ciudad diseminada sólo el medio audiovisual posibilita una experiencia-simulacro de la ciudad global: es en la televisión donde la cámara del helicóptero nos permite acceder a una imagen de la densidad del tráfico en las avenidas o de la vastedad y desolación de los suburbios y los barrios de invasión, es en la TV o en la radio donde cada día más gente conecta con la ciudad en que vive. En unas ciudades cada día más extensas y des-centradas la radio y la televisión acaban siendo el dispositivo de comunicación capaz de ofrecer formas de contrarrestar el aislamiento de las poblaciones marginadas estableciendo vínculos culturales comunes a la mayoría de la población.

³² A. Giddens, "Consecuencias de la modernidad", 1994, pp.32 .

³³ A. Huyssen, "Memorias de modernismo", 1996. Este libro recoge textos de dos libros de Huyssen: "After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism", y "Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia", Columbia University, New York, 1995.

³⁴ N. García Canelini y M. Piccini, "Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano", en "El consumo cultural en México", 1993, pp.49.

La experiencia del zapping³⁵ -ese control remoto mediante el cual cada uno puede armarse su propia programación con fragmentos, pedazos restos, de noticieros, dramatizados, concursos o conciertos- se hace metáfora que ilumina doblemente la escena social: esos modos nómadas de habitar la ciudad, desde el emigrante y el desplazado a los que toca seguir indefinidamente emigrando, desplazándose dentro de la ciudad a medida que se van urbanizando las invasiones y valorizándose los terrenos; o también esa otra escena: la de la relación entre la banda juvenil que nómadamente desplaza sus lugares de actuación y encuentro.

Todo lo anterior está exigiendo una crítica que “explique el mundo social en orden a transformarlo, y no a obtener satisfacción o sacar provecho del acto de su negación informada”.³⁶ Lo que trasladado a nuestro terreno significa la necesidad de una crítica capaz de distinguir entre la indispensable y permanente denuncia de lo que en la televisión traiciona las demandas ciudadanas de información y cultura para servir a los intereses mercantiles, del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades. Pues nos encante o nos dé asco, la televisión constituye hoy al mismo tiempo el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y deformación de la cotidianidad y los gustos de los sectores populares, y una de las mediaciones históricas más expresiva de matrices narrativas, gestuales y escenográficas del mundo cultural popular, entendiendo por éste no las tradiciones específicas de un pueblo sino la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros novelescos y dramáticos de las culturas de Occidente y de las mestizas culturas de nuestros países. Es a desmontar ese círculo, que conecta en un sólo movimiento la “mala conciencia” de los intelectuales y la “buena conciencia” de los comerciantes de la cultura, que debe orientarse la investigación que necesitamos para construir una televisión pública de cultura (en el mismo sentido que decimos “de calidad”).

Asimismo, el lugar de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural: la tecnología remite hoy no a unos aparatos sino a nuevos modos de percepción y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras³⁷. Una de las más claras señales de la

³⁵ B. Sarlo, "Zapping", en *"Escenas de la vida postmoderna"*, 1993, pp. 57.

³⁶ J. J. Brunner / G. Sunkel, *"Conocimiento, sociedad y política"*, 1993, pp. 15.

³⁷ VV. AA., "Tecnología, Cultura", N° 8 de revista *"Márgen"*, 1998.

hondura del cambio en las relaciones entre cultura, tecnología y comunicación, se halla en la reintegración cultural de la dimensión separada y minusvalorada por la racionalidad dominante en Occidente desde la invención de la escritura y el discurso lógico, esto es la del mundo de los sonidos y las imágenes relegados por la racionalidad del logos al ámbito de las emociones y las expresiones. Al trabajar interactivamente con sonidos, imágenes y textos escritos, el hipertexto hibrida la densidad simbólica con la abstracción numérica haciendo reencontrarse las dos, hasta ahora "opuestas", partes del cerebro.

Lo que la trama comunicativa de la revolución tecnológica introduce en nuestras sociedades no es tanto una cantidad inusitada de nuevas máquinas sino un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos -que constituyen lo cultural- y las formas de producción y distribución de los bienes y servicios. Y, convertida en ecosistema comunicativo,³⁸ la tecnología rearticula las relaciones entre comunicación y cultura: pasan al primer plano la dimensión y la dinámica comunicativa de la cultura, de todas las culturas, y la envergadura cultural que en nuestras sociedades adquiere la comunicación. Al exponer cada cultura a las otras, tanto del mismo país como del mundo, los actuales procesos de comunicación aceleran e intensifican el intercambio y la interacción entre culturas como nunca antes en la historia. Y si es verdad que esa comunicación se constituye en una seria amenaza a la supervivencia de la diversidad cultural, también lo es que la comunicación posibilita el desocultamiento de la subvaloración y la exclusión que disfrazaban la folclorización y el exotismo de lo diferente. Poner a comunicar las culturas deja entonces de significar la puesta en marcha de movimientos de mera propagación o divulgación para entrar a significar la activación de la experiencia creativa y la competencia comunicativa de cada cultura.

La comunicación en el campo de la cultura deja de ser un movimiento exterior a los procesos culturales mismos -como cuando la tecnología era excluida del mundo de lo cultural y tenida por algo meramente instrumental- para convertirse en un movimiento entre culturas : movimiento de acceso, esto es de apertura, a las otras culturas, que implicará siempre la transformación/recreación de la propia. Pues la comunicación cultural en la "era de la información" nombra ante todo la experimentación, es decir las experiencias de apropiación e invención.

³⁸ J. Martín-Barbero, "Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación", revista "Nómadas" N° 5, 1996.

El acercamiento entre experimentación tecnológica y estética³⁹ hace emerger, en este desencantado fin de siglo, un nuevo parámetro de evaluación de la técnica, distinto al de su mera instrumentalidad económica o su funcionalidad política: el de su capacidad de significar las más hondas transformaciones de época que experimenta nuestra sociedad, y el de desviar/subvertir la fatalidad destructiva de una revolución tecnológica prioritariamente dedicada durante mucho tiempo, directa o indirectamente, a acrecentar el poderío militar. La relación arte/comunicación⁴⁰ señala entonces, tanto o más que un proceso de difusión de estilos y de modas, la reafirmación de la creación cultural como el espacio propio de aquel mínimo de utopía sin el cual el progreso material pierde el sentido de emancipación y se transforma en la peor de las alienaciones.

La otra señal sintomática del "cambio de lugar" de la cultura en la sociedad la constituye la des-ubicación y el desplazamiento que introducen los medios y tecnologías de la comunicación: mientras ostensiblemente -al menos en América Latina- se reduce la asistencia a los eventos culturales en lugares públicos, tanto de la alta cultura (teatros, museos, ballet, conciertos de música culta), como de la cultura local popular (actividades de barrio, festivales, ferias artesanales) la cultura a domicilio crece y se multiplica desde la televisión hertziana a la de cable, las antenas parabólicas, y la videgrabadora que en varios países supera ya el cincuenta por ciento de hogares, a la vez que en los estratos medios y altos crece rápidamente el uso del computador personal, el multimedia y el Internet.

El cine especialmente, y también el acceso a conciertos, a la plástica, al teatro y la danza, son mediados cada día más intensamente por el vídeo casero y la televisión. Las tecnologías audiovisuales sacan el arte de sus "lugares propios" reubicando su acceso y su disfrute en el espacio doméstico, ampliando sus públicos y transformando sus usos. La diferencia que jerarquiza los públicos, en sus posibilidades y opciones culturales, pasa ahora por la cantidad y calidad de los equipamientos caseros: mientras los de más altos ingresos -vía electrónica y suscripciones individuales o familiares- disfrutan de la mejor oferta a la vez amplísima y especializada, la variedad y calidad de la oferta desciende a medida que desciende el ingreso. En la relación de la creación cultural con 'sus' públicos la mediación tecnológica no sólo des-ubica los lugares y modos de acceso, también está replanteando profundamente la

³⁹ J. La Ferla (Comp.) *"De la pantalla al arte transgénico. Cine, TV, Vídeo, multimedia, instalaciones"*. UBA-Libros del Rojas, 2000.

⁴⁰ J. Martín Barbero, *"Descentramientos del arte y la comunicación"*, 1999.

separación entre prácticas de creación y consumo, como lo atestiguan especialmente las generaciones más jóvenes.

Sin embargo, los rasgos que hacen la diferencia de la televisión cultural y la televisión comercial actual son:

Primero: es cultural aquella televisión que no se limita a la transmisión de cultura producida por otros medios sino que trabaja en la creación cultural a partir de sus propias potencialidades expresivas. Lo que implica no limitarse a tener alguna franja de programación con contenido cultural sino darse la cultura como proyecto que atraviesa cualquiera de los contenidos y de los géneros. La televisión es permanentemente confundida por su críticos con lo peor de ella, con la "tele-basura", y no es que ella no abunde pero también es otra cosa, y no sólo como posibilidad sino como realidad.

El brasileño Arlindo Machado, reconocido como uno de los más capaces y arriesgados analistas latinoamericanos de las transformaciones del lenguaje cinematográfico y de la experimentación vanguardista en video e imagen por computador,⁴¹ es a la vez el mayor defensor de la televisión como uno de los "sistemas de expresión más importante de nuestro tiempo" y ello a pesar de la permanente descalificación que de ella hacen muchos intelectuales que "se resisten a vislumbrar un avance estético en los productos masivos fabricados en escala industrial"⁴².

En Alemania, y en un abierto debate con Jurgen Habermas, Alexander Kluge ha sostenido que justamente por ser un lugar clave de las contradicciones del sistema, la televisión es el espacio más apropiado para hacerlas explotar desde dentro a través de la presencia en ella de "la originalidad expresiva y la potencialidad creativa que la hace así contribuir al más amplio debate cultural"⁴³. Lo que devela a su vez otra contribución estratégica de la televisión creativa: la de su capacidad de legitimar la producción experimental otorgándole reconocimiento social y valor cultural.

Segundo: es cultural aquella televisión que hace expresivamente operante la muy especial relación que ella tiene, como medio, con la acelerada

⁴¹ A. Machado, "*A arte do video*", 1987; "*Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*", 1993; "*Pré-cinemas & Post-cinemas*", 1999.

⁴² A. Machado, "La televisión tomada en serio" en "*El paisaje mediático*", 2000, pp. 63.

⁴³ S. Toffetti / G. Spagnoletti, "*Alexander Kluge*", 1994.

y fragmentada vida urbana. Y ello a través del flujo de las imágenes⁴⁴, entendiéndolo por éste tanto la continuidad tendida entre fragmentos de información y shock estético, de conocimiento y juego, de cultura y disfrute, como el ensamblaje de discursos y géneros más extraños los unos a los otros. Fue Raymond Williams⁴⁵ quien por primera vez llamó la atención sobre esa correspondencia y las posibilidades que ella le abre a la televisión de traducir expresiva y reflexivamente en su fragmentación y flujo uno de los "rasgos de época" más fuertes. Estamos así ante la posibilidad de que la televisión haga explícito lo que ella misma tiene de experiencia culturalmente nueva. Con la consiguiente exigencia de hacer de esa experiencia tanto una ocasión de provocación como de reflexión.

Tercero: al asumirse como nueva experiencia cultural la propia televisión abre el camino a hacerse alfabetizadora de la sociedad toda en los nuevos lenguajes, destrezas y escrituras audiovisuales e informáticas que conforman la específica complejidad cultural del hoy. Este rasgo delimita una tarea estratégica que pocos medios pueden llevar a cabo como la televisión: la socialización extendida de los nuevos modos de aprender y saber, de leer y escribir, a los que se hallan asociados los nuevos mapas mentales, profesionales y laborales que se avecinan, y también las nuevas sensibilidades, estilos de vida, gustos. Por ahí pasa entonces una mediación decisiva que la televisión puede ejercer: la conversación entre generaciones a través de la cual podrían dialogar la empatía de los más jóvenes con las tecnologías telemáticas y la reticencia/resistencia que con ellas mantiene la mayoría de los adultos. La democratización de nuevos saberes y lenguajes irá entonces de la mano del reconocimiento de la especial creatividad de los jóvenes para diseñar y producir televisión. Arrancando a la juventud de las negativas imágenes que de ella se hace nuestra desconcertada y temerosa sociedad, la televisión cultural puede darle a los jóvenes la ocasión para reencontrarse creativamente con su sociedad.

Cuarto: la calidad en la televisión cultural significa, en primer lugar que trabaja sobre una concepción multidimensional de la competitividad: profesionalidad, innovación y relevancia social de su producción. En segundo lugar, implica la articulación entre actualización técnica y competencia comunicativa para la interpelación/construcción de públicos, esto es que al mismo tiempo que da cabida a la diversidad social, cultural e ideológica,

⁴⁴ Sobre el flujo televisivo: G. Barlozzetti, (Ed.) *"Il palinsesto: testo, apparati e genere della televisione"*. Franco Agnelli, Milano, 1996

⁴⁵ R. Williams, *"Television, Technology and Cultural Form"*, 1994.

trabaja constantemente en la construcción de lenguajes comunes. Y, en tercer lugar, calidad significa una clara identidad institucional, esa "imagen de marca" que la televisión cultural sólo puede lograr en base a una peculiar y diferenciadora propuesta de programación y lenguaje audiovisual en que se articulen géneros y franjas tanto por horas y edades como por temáticas y expresividades. Finalmente esta calidad no puede ni debe ser evaluada únicamente por encuestas de rating sino que necesita ser reconocida por estudios cualitativos de audiencia.

El estudio de la televisión, en su relación con la dimensión cultural, debe ser visto a partir de la interrelación que se establece entre la vida cotidiana de una colectividad, sus finalidades, normas y los valores que orientan la producción y el consumo; y la forma en que estas actividades son "reconstruidas simbólicamente" a través de ese medio de difusión, que se encargará de devolver al público las imágenes reconstruidas.

Contemplar así el proceso televisivo nos permite escapar en cierta forma de los análisis "simplistas, catastrofistas, funcionalistas" y demás "istas", prevalecientes durante muchos años en el mundo intelectual y académico preocupado por estudiar este proceso.

La televisión cultural se refiere no a un atributo intrínseco del medio, sino a una forma de visualizarla, de uno de los posibles usos que se le puede dar a esta tecnología que, en sí misma, tiene la función de transmitir a gran escala una serie de contenidos, mensajes, símbolos e imágenes, los cuales bien pueden determinarse y formularse al margen del medio como tal.

Transmitir en vivo un concierto sinfónico, una ópera, una conferencia o un debate entre intelectuales no se refiere tanto a una "televisión cultural", cuanto a hechos o fenómenos independientes de la acción del medio televisual en sí. En otras palabras la concepción, desarrollo y ejecución de actividades como las mencionadas es independiente de que lo transmita o no la televisión. No es el caso, en cambio, de series o programas específicamente diseñados para la televisión, como *Cosmos*, *El ascenso del hombre*, *Los de arriba y los de abajo* o *El espejo enterrado*, serie escrita y narrada por Carlos Fuentes y producida por la BBC con motivo del quinto centenario del encuentro entre América y Europa.

Existen, sin embargo, ciertos atributos que ayudan a distinguir la televisión cultural, comenzando por la diferenciación que debe hacerse entre

un programa o serie de carácter cultural y un canal de televisión definido, como un espacio o institución cultural, es decir, Canal 11, Canal 22 y, en su momento, Canal 9, así como diversas repetidoras de los Estados de la República Mexicana.

En el caso de las producciones culturales, podemos destacar que se trata de modelos de producción que esencialmente buscan presentar y relacionar contenidos especializados a fin de que éstos puedan ser comprendidos en su sentido particular, por un público medio. Puede decirse que las producciones de carácter popular, a diferencia de aquellas que persiguen un fin mercadológico preciso o que se sujetan a las expectativas convencionales de un público representativo de los valores y los prejuicios de una sociedad, no tienen propiamente un límite en cuanto a los temas que abordan.

Asimismo, los programas y series de carácter cultural tienden a poner énfasis especial en los contenidos y en las estructuras formales en que se expresan, precisamente para demarcar con claridad y englobar los conceptos e imágenes en una totalidad discursiva.

La concepción de los programas o series se funda en la trascendencia o singularidad del tema mismo, antes que en el atractivo o valor comercial para colocar el producto en determinado mercado. Además, por regla general, este tipo de producciones están diseñadas o pensadas para una transmisión ininterrumpida (sin cortes comerciales), facilitando de hecho su traslación a otros formatos, como el CD Rom y el video para que sirvan de material de consulta y referencia. Normalmente tiene detrás un complejo proceso de investigación.

Este tipo de producciones son puestas a la venta para que los canales comerciales o no las programen, o bien, pasen a formar parte del material que la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, de la Secretaría de Gobernación, coloca en diferentes canales nacionales como parte del llamado "tiempo oficial".

En buena medida el hecho de que se realicen pocos programas culturales es debido a que se consideran poco redituables, esto es cuando el objetivo de la estación sea el lucro. Si bien no todas las productoras tienen como fin la ganancia, desde mi punto de vista el dinero que se invierte en este tipo de producciones es determinante.

Aparentemente realizar programas culturales es tarea sencilla. Pero para quienes tienen como preocupación principal la televisión, el producir programas culturales entraña múltiples dificultades. Entre las más importantes se encuentran el problema económico, las políticas culturales y el compromiso político e ideológico.

Sin embargo, en México subestimando la importancia y trascendencia de la cultura a todos los niveles. Carecemos, hasta el momento, de una política de comunicación coherente que pueda orientar a los productores. No existe un interés real en difundir cultura.

Aclaremos, lo que se dice que es la televisión cultural está determinado, por los emisores que básicamente son dos: los empresarios privados y los estatales.

Los primeros apuntan que la televisión cultural no es una opción para lograr la rentabilidad de un canal, ya que si estos canales transmitieran este tipo de programación se parecerían a una televisora estatal que busca cumplir con una función social y educativa y que funciona, en ocasiones, a partir de patrocinios.

Los segundos apuntan que su interés en los programas culturales está determinado por la necesidad de difundir "las manifestaciones más elevadas de la cultura universal", que es la cultura que se ha ido conformando aquí y ahora, la cual ha tenido mayor difusión y que se ha adecuado al un medio que es la televisión.

A estos programas son a los que se les asigna menos presupuesto para producción, en virtud de que, como se dijo anteriormente, no van a lograr gran rentabilidad, y no fácilmente lograrán un patrocinio de los comerciantes. No obstante, las estaciones privadas continúan realizando esfuerzos e invirtiendo talento y dinero en esta barra, porque será la que en un momento dado les servirá para enfrentar a los opositores de la televisión comercial. Asimismo, con estos programas se cumplirá con las exigencias marcadas por la ley.

En lo que atañe al espacio nacional, las políticas de comunicación no pueden hoy definirse como meras políticas de tecnología o "de medios", sino que deben hacer parte de las políticas culturales.⁴⁶ Igualmente resulta

⁴⁶ N. García Canclini, "Políticas para la interculturalidad" en *"La globalización imaginada"*, 2000, pp.123-247; ver también: J. Ruiz Dueñas, *"Cultura para qué. Un examen comparado"*, 2000.

imposible cambiar la relación del Estado con la cultura sin una política cultural integral, esto es sin des-estatalizar lo público, reubicándolo en el nuevo tejido comunicativo de lo social mediante políticas capaces de convocar y movilizar al conjunto de los actores sociales: instituciones, organizaciones y asociaciones estatales, privadas e independientes; políticas, académicas y comunitarias. Y unas políticas que sean a la vez para el ámbito privado y público de los medios. Si el Estado se ve hoy obligado desregular el funcionamiento de los medios comerciales debe entonces ser coherente permitiendo la existencia de múltiples tipos de emisoras y canales que hagan realidad la democracia y el pluralismo que los canales comerciales poco propician. Así como en el ámbito del mercado la regulación estatal se justifica por el innegable interés colectivo presente en toda actividad de comunicación masiva, la existencia de medios públicos se justifica por la necesidad de posibilitar alternativas de comunicación que den entrada a todas aquellas demandas culturales que no caben en los parámetros del mercado, ya sean provenientes de las mayorías o de las minorías.

De otra parte, no son pocos hoy los países que además de un canal cultural nacional han abierto también, aunque con muy desigual figura y suerte, canales culturales regionales, locales y asisten a la proliferación -en muchos casos pirata- de canales comunitarios. Se está necesitando una imaginación política que, apoyada en las posibilidades que hoy ofrece la tecnología, enlace las múltiples modalidades de televisión cultural en una red que potencie y ponga a circular por todo el país lo que se produce tanto en dirección del centro a la periferia como de las periferias entre si y hacia el centro. Pues no es suficiente que se mejoren los enlaces tecnológicos para que aquello que se produce en la capital llegue hasta los más apartados lugares de toda la nación, sino que lo que se produce en el ámbito comunitario, local y regional pueda llegar también a la nación tanto vía canal nacional como de unas regiones y unos municipios a otros.

En la televisión pública de cada país actualmente puede y debe estar presente la mejor televisión cultural del mundo. Pues como nunca antes, ahora es posible no sólo técnica sino económicamente que los canales públicos emitan la más elaborada programación cultural que ofrecen las cadenas vía satélite, haciéndola así accesible a todos los ciudadanos que no tienen posibilidades económicas de suscribirse al cable o la TV-directa por parabólica doméstica. Ello significa que tener una televisión pública programada con producción del propio país en el sentido más incluyente de esa palabra no está en absoluto reñida con la presencia de la producción

latinoamericana y del mundo. Es decir hoy la televisión pública puede ayudarnos a ser ciudadanos del mundo sin que ello nos desarraigue ni de la cultura latinoamericana ni de nuestras culturas más locales.

En lo que atañe al espacio cultural latinoamericano, existe hoy entre los dirigentes gubernamentales y los políticos una conciencia creciente de la importancia que han adquirido los medios en los procesos de integración, pero esa conciencia se expresa aun en un discurso que tiene más de retórico que de verdaderamente político⁴⁷. Ahí está el hecho flagrante de que en los dos grandes acuerdos de integración subregional -el TLC entre EE.UU., Canadá, México, y el Mercosur- la presencia del tema de los medios y las industrias culturales es hasta ahora netamente marginal: "objeto sólo de anexos o acuerdos paralelos".⁴⁸

Los objetivos directa e inmediatamente económicos -desarrollo de los mercados, aceleración de los flujos de capital- obturan la posibilidad de plantearse un mínimo de políticas públicas acerca del ahondamiento de la división social por la cultural entre los inforricos y los infopobres. Concentradas en preservar patrimonios y promover las artes de élite, las políticas culturales de los Estados han desconocido por completo el papel decisivo de las industrias audiovisuales en la cultura cotidiana de las mayorías⁴⁹. Ancladas en una concepción básicamente preservacionista de la identidad, y en una práctica de desarticulación con respecto a lo que hacen las empresas y los grupos independientes, las políticas públicas están siendo incapaces de responder al reto que plantea una integración gestionada únicamente por el mercado. Y ello cuando el neoliberalismo, al expandir la desregulación al mundo de la comunicación y la cultura, está exigiendo de los Estados un mínimo de presencia en la preservación y recreación de las identidades colectivas.

Ahora bien, ¿qué tipo de políticas de comunicación son practicables hoy en el plano regional latinoamericano?. Unas políticas que, en primer lugar, posibiliten, la circulación de producciones y programas entre todos los países

⁴⁷ M. A. Garreton (Coord.), *"América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado"*, 1999.

⁴⁸ H. Galperin, "Las industrias culturales en los acuerdos de integración regional", revista *"Comunicación y sociedad"*, N°31, pp. 12. G. Recondo (Comp.), Mercosur, *"La dimensión cultural de la integración"*, 1997; H. Achugar/F. Bustamante, "Mercosur: intercambio cultural y perfiles de un imaginario", en N. García Canclini, (Coord.), *"Culturas y globalización"*, 1996.

⁴⁹ N. García Canclini y C. Moneta (Coords.), *"Las industrias culturales en la integración latinoamericana"*, 1999.

de la región, y no sólo de telenovelas cuya circulación gestiona el mercado sino todas aquellas otras producciones y creaciones que en el ámbito del documental y la ficción histórica; de la experimentación en vídeo y la investigación cultural se hacen en todos los países de la región. La comunicación empieza por ahí, por la presencia en las televisiones públicas de cada país de las creaciones culturales de los otros países. Segundo, políticas que intensifiquen la cooperación entre los distintos medios, en especial hoy resulta estratégica la cooperación entre empresas de televisión y cine. Tercero, que multipliquen los contactos internacionales entre profesionales de los medios: programadores, guionistas, directores, etc. Cuarto, que creen redes de intercambio y cooperación entre productores independientes de toda la región.

Como podemos darnos cuenta la televisión cultural necesita de políticas que le permitan desarrollarse como tal y por lo tanto el estado apoye dichas políticas para su buen funcionamiento y control de la televisión mexicana en este rubro.

Pero para conocer más a fondo este apartado sobre la televisión cultural en México, analicemos los canales nacionales que sólo nos ofrecen este tipo de programación y que por lo tanto, tienen que ver con políticas culturales existentes dentro del canal o, simplemente, el interés de que la sociedad mexicana tenga una educación no formal con estos tipos de programas e incrementen su intelecto personal.

1.7.1. LOS CANALES CULTURALES EN MÉXICO

En estricto sentido, un canal cultural no es necesariamente aquel que *produce* las propias series que transmite, sino un espacio de transmisión que procura una programación variada, con alta calidad de manufactura, temáticamente complementaria, es decir, que no se especializa sólo en artes o sólo en ciencia, y que no sacrifica la continuidad narrativa de los diferentes programas que transmite en aras de los mensajes publicitarios o de los patrocinadores que forman parte de sus ingresos.

Por regla general, los canales culturales no operan con base en anuncios publicitarios, como de hecho ocurrió muchos años en México. No obstante, una televisora en general y las producciones de que se nutre en particular, requieren de fuertes insumos monetarios, por lo que a últimas fechas, cuando menos en México, se ha tenido que modificar este principio no escrito para dar paso a formas comerciales de financiamiento.

Los grandes canales de televisión cultural en el mundo son canales *públicos* en el mejor sentido del término: cuentan con una estructura administrativa colegiada, esto es, más que por consejo de administración, se rigen por la figura de *junta de gobierno*, en la que participan representantes del sector gubernamental, de los partidos políticos, de organizaciones civiles y de la sociedad en general, propuestos por el gobierno y aprobados por los espacios de representación pública (parlamento, cámara de representantes, etcétera). Asimismo, gozan de un financiamiento de carácter público, es decir, tomado del dinero de los contribuyentes, precisamente porque se trata de un *servicio público*, de la misma manera en que se financian otros servicios públicos, como escuelas, clínicas, hospitales, etcétera.

Un canal cultural, entonces, no es sólo una fuente de entretenimiento o esparcimiento, sino un *referente* de información general, orientación pública, educación informal y expresión de los valores y la ética de todo un país, esto es, promotor de tolerancia, respeto a la comprensión de la diversidad e integrador de los diferentes grupos socioeconómicos y étnicos que normalmente configuran una formación social determinada.

La televisión cultural no ha sido una de las privilegiadas de la producción audiovisual en nuestro país. En efecto, de los nueve canales de televisión abierta que actualmente se pueden captar en la capital de la República (2, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 22, y 40), sólo dos corresponden a la

definición de canales culturales: el 11 y el 22, aunque también cabe destacar la labor de repetidoras para la transmisión de dicha programación.

Después de dos años de experimentación, XHIPN Canal 11 sale al aire el 2 de marzo de 1959, es decir, nueve años después de que los tres primeros canales de televisión abierta en México lanzaron su señal por vez primera. No obstante y con justicia, el lema del nuevo canal fue "Primera estación cultural de América Latina", lo que también revela la tendencia dominante hacia una televisión comercial y de entretenimiento propia de nuestro continente.

A diferencia de los canales 2, 4 y 5, dados en concesión a particulares, el Canal 11 fue un permiso otorgado al entonces director general del Instituto Politécnico Nacional (IPN), Alejandro Peralta. Durante los primeros años de su existencia, Canal 11 desarrolló un modelo de televisión no claramente definido entre lo educativo y la cultural.

De hecho, en un principio el IPN tuvo a su cargo la programación y operación técnica del canal hasta antes de 1969, fecha en que la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) asume la segunda de estas funciones. El 2 de agosto de ese año se publicó en acuerdo en *el Diario Oficial de la Federación* (DOF) determinando que dicho canal "será utilizado para la producción y transmisión de programas educativos y culturales, así como de orientación social".

Tal acuerdo le dio al Canal 11 la figura de "organismo intersecretarial", con mayor capacidad de producción y con una señal visible para un mayor número de personas.

En efecto, hacia 1989, gracias a una serie de modificaciones en el reglamento derivado de la Ley Federal de Radio y Televisión, por las que se crea la figura de "emisoras de reserva federal", Canal 11 comienza a obtener ingresos fuera de patrocinios, primero de los diferentes organismos públicos involucrados directa o indirectamente con la figura intersecretarial que se le asignó al canal desde 1969 y, después, de empresas comerciales. Estos ingresos, aunados al subsidio que recibe del Gobierno Federal, han permitido al Canal 11 no sólo mejorar técnicamente su señal en el área metropolitana, sino extenderse a estados vecinos de la ciudad de México, así como diversificar tanto la importación de excelentes materiales culturales y de divulgación, como la producción propia de series históricas, geográficas, de

entrevista y noticiosas, que constituyen ya, sin lugar a dudas, una de las mejores alternativas televisivas.

Importantes personalidades del periodismo y de la academia, como Cristina Pacheco o Lorenzo Meyer, alternan hoy con jóvenes productores y conductores, creando una serie de programas, no sólo inteligentes sino de excelente manufactura y de muy diversos géneros, para todo público. De igual forma, Canal 11 sigue ofreciendo excelentes ciclos cinematográficos, en los que el agrupamiento y selección de películas permiten al cine hablar por sí mismo.

En estricto sentido, puede señalarse que XHIPN es el modelo rector de la TV cultural en México, por lo menos en lo que toca a canales de televisión. Su perfil programático se ha acentuado como el de una televisora cultural, capaz de llegar a muy diversos públicos, tomando en cuenta por un lado la calidad y diversidad de los programas que ofrece y, por el otro, la realidad educativa y cultural de la sociedad mexicana, cuando menos la del área metropolitana. De esta manera, Canal 11 ha hecho mucho para romper con la falsa imagen que concibe el manejo cultural de los medios como sinónimo de acartonamiento, de formalismo y monotonía.

Vale la pena señalar que Canal 11 fue el primero en producir y mantener al aire un noticiario dedicado a dar cuenta de las manifestaciones artísticas de la ciudad de México y de muchas entidades del país. *Hoy en la Cultura* es uno de los ejemplos más notables de cómo un medio electrónico de gran alcance constituye un vehículo muy efectivo para presentar al público en general mucho de lo que ocurre en materia de teatro alternativo, literatura, música, artes plásticas, coloquios y exposiciones de diversa índole en México.

El 22 es el otro canal específicamente cultural en el área metropolitana de la ciudad de México, de muy reciente creación y visible a través de la Frecuencia Ultra Alta. Aun cuando fue concebido como una sociedad anónima, de capital variable, Televisión Metropolitana Canal 22 depende directamente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

Si bien la señal por la que esta corporación transmite tiene una historia específica, ligada a los diversos intentos del Gobierno Federal por crear un canal de televisión alterno, el organismo como lo conocemos hoy fue estructurado formalmente en 1991, e inició transmisiones el 23 de junio de

1993. El lema del canal, "La cultura también se ve", ha logrado arraigar en la percepción del público.

Su objetivo primordial ha sido el de "promover un nuevo lenguaje audiovisual en México y difundir temas no suficientemente atendidos por la televisión de nuestro país". En efecto, gracias al sistema de satélite, Canal 22 no sólo cubre el área metropolitana de la ciudad de México, sino que actualmente llega a una gran parte de la República Mexicana.

Al igual que Canal 11, el 22 ha recurrido a la importación de diversas series, abriéndose en particular a producciones de muy alta calidad provenientes de Alemania y Australia. Tal vez lo que distingue a la programación del Canal 22 de la del 11, es el énfasis de carácter artístico-literario del primero. Aun cuando el aliento de este canal es de apertura y flexibilidad, una parte importante de sus programas realmente presentan contenidos de muy alto nivel (literario, histórico, antropológico, etcétera), presentados además por críticos, estudiosos e investigadores, de México y el extranjero, con un muy elevado nivel de discurso y análisis.

Aunque aquí, cabría señalar lo que dice Javier Esteinou: "*la televisión nos ha llevado a elegir como cristal e ideal mental para vernos a nosotros mismos como individuos y como país a la cultura extranjera, que paradójicamente es el modelo ideológico que en la práctica nos desprecia, nos ve inferiores, nos explota y nos subordina. Situación que nos ha hecho vivir en las metrópolis mexicanas el síndrome del "masoquismo nacional", pues deseamos profundamente convertirnos en aquel prototipo imaginario que en la vida real nos niega en nuestra esencia elemental y nos reconoce, básicamente, como materia prima y mano de obra barata para usufructuarnos*".⁵⁰

Es decir, viviendo en México, la tendencia cultural que se produce a través de la televisión, es que cada vez conozcamos más a los países extranjeros que a nuestra propia nación. Es por ello que podemos decir que sin darnos cuenta el uso que socialmente se le ha dado a la programación de la televisión nos ha enseñado inconscientemente a mirar, a imaginar, a desear y a soñar con otras fronteras y no hacia nuestro país; donde curiosamente encontramos mayor identificación con nuestras milenarias raíces indígenas y de nuestro carácter latinoamericano.

⁵⁰ Javier Esteinou Madrid. *La televisión mexicana...* pp. 27.

Pero Canal 22 también produce sus propias series, en particular trabajó con un noticiero cultural y varias series pluritemáticas, que dan cuenta de lo que ocurre en nuestro país en materia de creación artística y fomento a la cultura. Asimismo, el Canal 22 ha sido un excelente vehículo para dar salida a muchos de los programas producidos por la Dirección General de Televisión Universitaria, o ciclos con material proporcionado y restaurado por la Fílmoteca de la UNAM. Con ello se han creado vínculos complementarios para la exhibición de las diversas formas de televisión cultural en México.

Canal 22 ha establecido un importante auditorio y, sobre todo, ha demostrado, con Canal 11, que existe un amplio público que se identifica y sigue con entusiasmo una programación alternativa o diferente de la que se ha presentado convencionalmente en los espacios tradicionales de la televisión mexicana.

Al respecto, José María Pérez Gay, ex director general del Canal 22, hizo algunos señalamientos que vale la pena acotar. Al referirse a la frase que define a la televisión como *el imperio de lo efímero*, Pérez Gay distinguió:

*La televisión cultural es la tierra fértil de la memoria. Los programas culturales, científicos y educativos tienen la obligación de permanecer en el recuerdo y en la memoria de sus televidentes (...) La televisión cultural responde con programas que deben pertenecer, permanecer y señalar lo que hemos sido, lo que somos y lo que seremos.*⁵¹

Lo que tal vez resulte más importante para comprender la transformación que han tenido los canales 11 y 22, es que no se trata de meros espacios al aire que se van rellinando arbitrariamente con programas de cualquier índole, sino que se ha logrado establecer una verdadera estructura discursiva propia y, con ella, una identidad claramente definida en el marco de la producción televisiva mexicana.

En muchos sentidos, el Canal 40 puede identificarse como una emisora más cercana a lo cultural que a lo comercial. El tipo de programas que transmite y la estructura discursiva del canal en sí busca la trascendencia, el análisis detenido, la investigación profunda y la reflexión fundamental de los temas que aborda, asuntos normalmente alejados de la temática convencional de la televisión comercial e incluso de la cultural. Sin embargo, su estructura administrativa y su énfasis en las cuestiones de carácter informativo-noticioso

⁵¹ Felipe López Veneroni. *Aproximaciones a la televisión cultural*. pp. 296

lo distinguen de la amplitud temática de los otros dos canales. Ciertamente, el Canal 40 está apenas en sus inicios, no goza de financiamiento público y su perfil todavía no alcanza a definirse con exactitud. Sin embargo, vale la pena acotar lo inteligente y serio de su oferta programática, así como la preparación y profesionalismo de sus principales colaboradores. Realmente se trata de un esquema de trabajo y producción novedoso e inédito en nuestro país.

Las señales de televisión abierta en los distintos Estados del país son administrados por los Gobiernos Estatales. A estas televisoras se les denomina "Sistema de Televisoras Regionales". De acuerdo con convenios firmados con los propios Gobiernos Estatales y Canal 22 se ha logrado que algunas de estas televisoras transmitan, en señal abierta, contenidos de la programación. A continuación presento una lista de los Estados y las Televisoras Locales con las que se firmaron dichos convenios. Sin embargo, es importante aclarar que las diversas televisoras no están obligadas a retransmitir de forma simultánea la programación. El sentido del convenio pretende ofrecer a estos sistemas, programas que podrán completar su oferta televisiva local.

Estado	Empresa	Canal
Aguascalientes	Radio y Televisión de Aguascalientes	6
Baja California Sur	Sistema de Radio y Televisión de Baja California Sur	8
Campeche	Comisión Campechana de Televisión y Cine	4
Colima	Teve Colima	11
Chiapas	Red Radio Chiapas	10
Guanajuato	Radio y Televisión de Guanajuato	4
Guerrero	Radio y Televisión de Guerrero	7
Hidalgo	Sistema Hidalguense de Radio y Televisión	3
Jalisco	Sistema Jalisciense de Radio, Telev. y Cinemat.	7
Estado México	de Sistema de Radio y Televisión Mexiquense	12

Michoacán	Sistema Michoacano de Radio y Televisión	2
Morelos	Sistema Morelense de Radio y Televisión	3
Nuevo León	Dirección General de Televisión de Nuevo León	28
Nayarit	Dirección de Radio y Televisión Aztlán	10
Oaxaca	Corporación Oaxaqueña de Radio y TV	9
Quintana Roo	Sistema Quintanarroense de Com. Soc.	7
San Luis Potosí	Unidad de TV de San Luis Potosí	9
Sonora	Televisora de Hermosillo (Telemáx)	6
Tabasco	Comisión de Radio y TV de Tabasco.	7
Tlaxcala	Coordinación de Radio, Cinemat. y T.V., S.A. de C.V.	5
Veracruz	TV Más de Veracruz	4
Yucatán	Sistema Tele Yucatán, S.A. de C.V.	13

Fuente: SUBDIRECCIÓN GENERAL DE POLÍTICA CULTURAL

Así, Canal 22 ha convenido con la Cámara Nacional de la Industria de Televisión por Cable (por sus siglas CANITEC) para que todos los distribuidores de este medio de Televisión Restringida en el país, ofrezcan en sus paquetes básicos la señal de dicho canal, así como la de Canal 11 y otros más. Este compromiso hace llegar prácticamente a todo el país los contenidos de la programación.

La televisión, que ocupa un lugar preponderante en la vida cotidiana de millones de personas, influye, día tras día, en nuestra visión del mundo, nuestros modelos culturales y en la constitución del tejido social. Su importancia para la humanidad es tan grande que su función no puede restringirse exclusivamente a los avatares tecnológicos y económicos. Es, pues, necesario crear las condiciones adecuadas para que contribuya, de

manera auténtica y activa, a la realización de los valores esenciales de la humanidad.

La función educativa y cultural de la televisión en este contexto es fundamental y representa una apuesta estratégica para el progreso de la humanidad.

A fin de consolidar y reforzar esta función educativa y cultural de la televisión, en el marco de un amplio consenso internacional, parece necesario establecer algunos principios de acción. En esta perspectiva se inscribe el manifiesto de AITED:

La televisión, el más potente medio de comunicación de nuestro tiempo, no puede contentarse con ser un simple producto sometido únicamente a la lógica del mercado. Es deseable que cumpla otras funciones y que, para hacerlo, cumpla los siguientes principios:

1. Contribuir a la formación de una ciudadanía democrática que se base en los derechos del hombre.
2. Favorecer el encuentro y el descubrimiento mutuo de personas y culturas, promoviendo la relación pacífica entre pueblos, naciones y Estados; contribuyendo a la educación por la paz y la cohesión social, y procurando disminuir las hostilidades y las desigualdades.
3. Desarrollar una pedagogía que estimule a participar en la vida cívica y política.
4. Promover la riqueza y la diversidad de las culturas y de las creencias en sus diferentes expresiones: modos de vida, costumbres, lenguajes, patrimonio cultural, etc.
5. Favorecer una educación para todos, mejorando la difusión del conocimiento, contribuyendo al progreso del individuo y de la colectividad y creando el contexto adecuado para los valores educativos.
6. Promover la formación, facilitando la integración de las personas en el mundo del trabajo y de la vida social, así como asegurando la actualización de los conocimientos.

7. Difundir y estimular la ciencia, haciendo accesibles a todos el conocimiento y los avances científicos, y promoviendo ante el progreso tecnológico una toma de conciencia atenta, constructiva y crítica.

8. Promover el arte y su conocimiento estimulando la creatividad y la imaginación, y colaborando con las personas, las colectividades, las organizaciones y las instituciones del mundo artístico y cultural.

Para asentar estos principios y defender estos valores, es preciso iniciar una dinámica positiva de desarrollo de la televisión educativa y cultural, a la que, de diferentes modos, pueden contribuir las personas, las colectividades:

- A. Los parlamentos y los poderes legislativos de los Estados y de las Regiones, estableciendo los fundamentos jurídicos del servicio educativo y cultural de la televisión del saber, asegurando su funcionamiento, su desarrollo, y su universalidad, promoviendo, a la vez, su autonomía con respecto a los poderes públicos y su conexión con los intereses de los ciudadanos garantizando, así, su estabilidad. Del mismo modo, les corresponde facilitar las iniciativas privadas en materia de producción y difusión de programas educativos.**
- B. Los Gobiernos y las Instituciones gubernamentales, promoviendo un servicio público audiovisual educativo y cultural; consagrando a él recursos económicos, humanos y tecnológicos suficientes para garantizar el acceso al saber y la calidad de servicio.**
- C. Las instituciones educativas, poniendo a disposición de los ciudadanos los medios que permitan acceder al mundo de la formación al asegurar su participación efectiva en la televisión educativa y cultural.**
- D. Los organismos internacionales de cooperación educativa, cultural, científica y de desarrollo, prestando una atención singular a la televisión educativa y cultural, y apoyando su desarrollo como instrumento privilegiado de las iniciativas y los programas transnacionales.**
- E. Las autoridades regionales y locales, consideran a la televisión educativa y cultural como un instrumento adecuado para la protección del patrimonio cultural y la promoción de la diversidad, así como para conciliar la realidad multicultural con la estabilidad de los valores locales.**

- F. La industria y el sistema científico, cooperan con la televisión educativa y cultural para asegurar que los avances tecnológicos y los sistemas técnicos de creación, de tratamiento y difusión de la información, estén al servicio de la educación y la cultura.
- G. En el ámbito de la televisión educativa y cultural y, más concretamente, en el de los servicios públicos, aportan un apoyo especial a la preservación y la difusión del patrimonio cultural audiovisual, facilitando el acceso y su utilización activa en el campo de la educación y de la formación.

Sin embargo, la realización de estas tareas exigirá la participación de todos. Se trata de un compromiso en favor de la educación y de la cultura a través de la televisión.

Una iniciativa con la que deberemos todos, individuos, colectivos e instituciones, colaborar activamente: es solicitar el concurso de las autoridades y de los poderes públicos, de la industria y de las empresas del sector privado y de otras organizaciones; estimulando la creatividad y la participación; buscando experimentar nuevos métodos; promover los intercambios y la cooperación internacional; intentando poner la formación audiovisual al servicio de la educación y de la cultura asociando los jóvenes a la televisión educativa y cultural. Un compromiso colectivo y plural destinado a promover, en el terreno sociocultural, el desarrollo sostenido de nuestro sistema de televisión, a la vez que el derecho a la educación y el desarrollo humano.

En el ámbito de la televisión educativa y cultural y, más concretamente, en el de los servicios públicos, aportar un apoyo especial a la preservación y la difusión del patrimonio cultural audiovisual, facilitando el acceso y su utilización activa en el campo de la educación y de la formación.

Parece necesario señalar que urge un trabajo de investigación y sistematización más profundo de los diferentes esfuerzos del Estado por crear una alternativa televisiva para comprender la importancia y el significado de los tres canales culturales con los que cuenta hoy día.

Otro de los antecedentes de la televisión cultural, es la alta cultura de Televisa, la cual se ha preocupado por tener cierta participación en el terreno de la cultura de élite, con objeto de incluir entre su público a universitarios, artistas e intelectuales. Fuera de la pantalla erigió un museo de pintura y

escultura que programaba exposiciones temporales: El Museo de Arte Contemporáneo. Asimismo estableció la Fundación Cultural Televisa que lleva a cabo obras de mecenazgo cultural y atrajo a su consejo a un grupo de intelectuales reconocidos.

En 1983, Canal 8 de Televisa se consagró a la cultura. Y si bien no todas las emisiones fueron de alta calidad, un gran porcentaje de las mismas llenó las aspiraciones de televidentes a los cuales los otros canales del consorcio dejan indiferentes. Las bellas artes y el cine tuvieron acomodo, así como las discusiones sobre temas contemporáneos. Y todo ello sin anuncios, gesto insólito de una empresa cuya aficción principal es el estado de sus finanzas.

El sueño duró siete años. No pudo remontar la crisis de fines de los ochenta ni la inminente competencia. Sin previo aviso a los espectadores el 19 de noviembre de 1990 la pantalla del canal, para ese entonces convertido en Canal 9, se transformó radicalmente. La danza, el teatro, la música dieron paso a las comedias, telenovelas y series antiguas de Televisa. El canal se volvió reciclador de materiales con más de veinte años de haberse grabado, interrumpidos por nuevos comerciales. La publicidad volvió por sus fueros y la programación desterró de un día para otro a un público que se había acostumbrado al oasis que representaba ese canal en el desierto de la televisión comercial.

La medida, refrendaba la falta de respeto que Televisa ha tenido siempre hacia sus televidentes. En la toma de decisiones influye el factor monetario por sobre cualquier otro razonamiento. Las necesidades del auditorio se pasan por alto sin miramientos. El último acontecimiento relevante transmitido por Canal 9 fue el *"Encuentro Vuelta, El siglo XX: la experiencia de la libertad"* organizado por la revista de ese nombre.

Los intelectuales de la revista *Vuelta* habían incursionado en la pantalla chica de Televisa poco después de que la UNAM, a principios del rectorado de José Sarukhán Kermez, iniciara su alejamiento del consorcio. "Motivo de un sin fin de conflictos, inconformidades y del rechazo abierto de la comunidad universitaria, el convenio de televisión UNAM-Televisa podría renovarse siempre y cuando el consorcio privado tenga un respeto absoluto hacia la Universidad y no la utilice únicamente para su prestigio y su lucimiento" dijo en agosto de 1989 el maestro Gonzalo Celorio, coordinador de Difusión Cultural de la UNAM.

Televisa, en la misma línea de utilizar cualquier resquicio para penetrar incluso las instalaciones más reacias a su contacto, había aprovechado la huelga universitaria de 1977 para vincularse con la máxima casa de estudios y beneficiarse tanto con la producción que pudiera ahorrarse para cumplir estrictamente con sus compromisos fiscales con el Estado, como el aval que proporciona la relación con la universidad más antigua y prestigiada de México.

Actualmente la UNAM tiene una relación lejana con Televisa que consiste en difundir los programas de TV-UNAM exclusivamente en tiempos oficiales, precedidos por el logotipo de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) de la Secretaría de Gobernación. La coproducción se terminó.

Después de la muerte de Azcárraga Milmo, Televisa intentó acercarse nuevamente a la educación superior, esta vez a través de académicos de todas las universidades del país. Llevó a cabo una reunión para expresar el deseo de abrir espacios y tomar en consideración las ideas de sus críticos. Sin embargo, no pasó de un intento que no se concertó.

Los anteriores son únicamente algunos hechos destacados que dan idea de cómo Televisa se ha convertido en mucho más que una empresa del entretenimiento y de cómo ha ido tejiendo sus hilos para que casi toda la cultura moderna quede atrapada en sus redes.

Asimismo, parte de los esfuerzos para la creación de una televisión educativa y cultural se deben, en mucho, a la Secretaría de Educación Pública. Entre 1959 y 1960, la SEP puso en marcha un proyecto para impartir la educación media básica a través de la televisión. Desde entonces, ese proyecto es conocido como Telesecundaria. No ahondaré en él, ya que es materia de otro apartado. Pero es importante hacer referencia a este proyecto, ya que en torno de él se articularía lo que llegó a conocerse como Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC), hoy sin la parte cultural, es decir, sólo como Unidad de Televisión Educativa.

Lo cierto es que, paralelo al proyecto de Telesecundaria, por los años setenta la SEP creó la Dirección de Educación Audiovisual, en la que se trabajó tanto en la dirección de carácter pedagógico-formal del medio, como en el diseño y producción de series de carácter más flexible, ameno, es decir, culturales. Dado que la impulsora del proyecto tiene a su cargo una función esencialmente educativa, el aspecto de la producción cultural quedó un tanto

de lado, hasta que a mediados de los años ochenta se constituyera la Unidad de Televisión Educativa y Cultural. Durante el periodo de 1982 a 1988, la UTEC no sólo supervisó al aspecto técnico y didáctico de la telesecundaria, sino que su director general, Ignacio Durán, impulsó la realización de diversas series que han sido transmitidas incluso por Canal 11.

Hacia los años setenta, el rector Ignacio Chávez decide integrar en una sola fórmula tanto ya la experimentada estación de radio cultural de la casa de estudios (Radio Universidad Nacional) como la incipiente producción en el área de televisión y nacen así los Servicios Coordinados de Radio, Televisión y Grabaciones de la UNAM (poco después habría de emerger lo que hoy es la Filmoteca de la UNAM y la primera escuela de cine del país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos). Bajo la égida de la entonces Dirección General de Difusión Cultural, a cargo de Jaime García Terrés, se produce la serie de discos *Voz Viva* y se incrementa la producción de la radio cultural, pero no se avanza mucho en televisión.

Eventualmente, los espacios de radio y televisión se separan y se crea el Centro Universitario de Producción de Recursos Audiovisuales (CUPRA). El centro, sin embargo, opera fuera del campo estrictamente cultural y se le ubica más dentro de la idea de la universidad abierta y del apoyo a la enseñanza y a la investigación.

En 1989, con la llegada del doctor José Sarukhán a la rectoría de la casa de estudios, la Dirección General de Televisión Universitaria (a la par de Radio Universidad Nacional) fue adscrita a la Coordinación de Difusión Cultural, lo que le dio una nueva dimensión y sentido. Hoy, TV-UNAM ha venido produciendo una gran cantidad de materiales televisivos, de excelente manufactura, que constituyen una verdadera producción de carácter cultural, en el sentido más amplio del término: divulgación de la ciencia, la tecnología y las artes, entrevistas de interés y actualidad. Tales programas no sólo ayudan a nutrir la programación de canales como el 11 y el 22, sino que a través de los tiempos oficiales, son transmitidos por los canales comerciales.

Ahora, sin perder de vista lo anterior, y por razones de espacio, propongo iniciar la reflexión sobre el impacto cultural de la televisión, a partir de un breve repaso a la programación televisiva y ratings, para lo que he tomado como muestra 5 días (de lunes a viernes) de una semana y únicamente de las 12:30 a las 24 horas (la muestra se obtuvo del registro de la programación aparecida en la revista Tele-Guía del D.F. y de IBOPE México

(del 12 al 16 de agosto de 2002)), que es el tiempo en el que existe el mayor "rating", es decir, el tiempo en el que el número posible de espectadores es mayor.⁵²

PROGRAMACIÓN

Canal 2

58.0% Telenovelas
16.6% Noticieros
17.1% Entretenimiento
8.3% Programas Culturales

Canal 4

8.07% Noticieros
10.12% Reportajes
9.09% Programas Culturales
72.72% Series Norteamericanas

Canal 5

75% Dibujos Animados y Programas Infantiles
5% Series Norteamericanas
5% Entretenimiento

⁵² Nota: Esta presentación de porcentajes y ratings, sólo es para ejemplificar cómo se encuentra actualmente la televisión mexicana en cuanto a la transmisión de programas de corte cultural, además de que permite ubicar cuántos miembros de nuestra sociedad se interesan por este tipo de programas (un punto de rating es el 1% del universo al que se hace referencia. Para obtener el valor de un punto de rating, se hace una regla de 3, se puede dividir el universo entre 100, o multiplicarlo por .01).

5% Noticiarios
5% Programación Cultural
5% Películas

Canal 7

18.18% Series Norteamericanas
13.63% Telenovelas
18.20% Noticiarios
4.54% Programación Cultural
45.45% Dibujos Animados. y Programas. Infantiles

Canal 9

27.27% Entretenimiento
18.18% Reportajes
18.18% Miscelánea
9.0% Noticiarios
9.0% Deportes
18.37% Programas Culturales

Canal 11

33.35% Programas Culturales
23.07% Noticiarios
15.38% Películas
7.6% Dibujos Animados y Programación Infantil
20.6% Reportajes

Canal 13

28.57% Telenovelas
21.42% Reportajes
14.28% Noticiarios
21.45% Entretenimiento
7.14% Deportes
7.14% Películas

Canal 22

18.75% Entretenimiento
11.25% Noticiarios
11.25% Reportajes
6.25% Dibujos Animados y Programación Infantil
52.5% Programas Culturales

Canal 40

5.55% Reportajes
39.90% Entretenimiento
38.88% Noticiarios
16.66% Programas Culturales

RATINGS TV IBOPE: AGB*

IBOPE México reporta un resumen de *ratings* hogares del mes VIII/02 basado en una muestra representativa de 600 telehogares del área metropolitana de la Cd. de México (AMCM), que incluye las 16 delegaciones y 30 municipios conurbados y contempla adicionalmente 300 telehogares de

* La información contenida en este apartado fue tomada de la página www.ibope-méxico.com.mx

su muestra especial de TV de paga. Se enlistan por canal y por género los programas con mayor *rating** durante el mes indicado. En ciertos canales, algunos géneros no aparecen porque no figuran en la programación o por no tener *rating*. No se incluyen programas gubernamentales, políticos ni religiosos.

el Canal de las Estrellas



CANAL 2

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	Esp. A. Montoya valor de vivir	4.9
	El alma de México	4.1
	México Nuevo Siglo-23:30 Hrs.	3.7
Noticias	Not. con J. López Dóriga	17.6
	Not. con Alejandro Cacho	16.9
	Not. con Diane Pérez	11.2
Debate	Martha Susana	5.2
	Zona Abierta	3.8
Telenovelas	Entre el amor y el odio	38.8
	La otra	28.3
	Las vías del amor	27.9

* **Rating:** es el porcentaje de televisores sintonizados en un programa dado con respecto al total de televisores encendidos a esa misma hora.

Drama	M. casos de la vida real-17:00 Hrs.	18.2
Musical	Domingo musical	7.5
	Esp. Sábado musical	6.1
	Esp. Noche bohemia	5.6
Cómicos	La hora pico	29.6
	XHDRBEZ	29.6
	Cero en conducta	24.8
Concurso	Cien mexicanos dijeron	14.8
	Operación triunfo La Gala	11.9
	Esp. Nuestra belleza México	8.2
Deportivos	FSN. Guadalajara vs. América	21.2
	FSN América vs. San Luis	16.8
	FSN Guadalajara vs. Cruz Azul	14.2
Películas	El bombero atómico	18.3
	Como México no hay dos	17.0
	Necesito dinero	14.8
Infantil	En familia	5.7
	Chiquilladas	4.0
Caricaturas	Marcelino pan y vino	8.3
	Los patos astutos	7.0

Mercadeo	TELMEX-Prodigy-Sáb.	1.4
	SANBORNS-Touch Me-Dom.	1.3
Magazine	Esp. Qué bodas	13.0
	Vida TV	10.3
	Hoy	8.8

CENTRAL**CANAL 4**

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	National Geographic-20:00 Hrs.	5.1
	Aventuras submarinas	1.8
Noticias	Not. Nueva vision	7.9
	Not. con A. Cacho-Sáb.	6.2
	Visión AM	5.5
Musical	Reventón musical	4.4
Cómicos	Diviérteme	1.4
Deportivos	Sólo Dfútbol	2.8
	Esp. Nauticopa	1.8
	Campe. Latinoamericano SKI Acu.	1.3
Series	Dr. Quinn	8.5
	Los pioneros	7.1
	Urgencias	6.1
Películas	Pedro Navajas	11.6
	El hijo de Pedro Navajas	10.9

	La vida difícil de una M. fácil	10.8
Mercadeo	Auto Show	2.5
	CV Directo-Aqua Save-Dom.-Madru.	1.2
Magazine	Ver para creer	5.7
	Aunque usted no lo crea	4.3
	El club de las estrellas	4.2

**CANAL
CINCO**



CANAL 5

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Musical	Esp. Thalía	9.2
	Esp. Pepsi chart	7.9
	Esp. Pink	5.8
Cómico	No te equivoques	9.3
Concurso	Big Brother VIP	6.3
	Popstars N. estrellas del pop	5.7
	Operación triunfo el relato	5.2
Series	El cuervo-Sáb.	8.3
	Sabrina la bruja adolescente	7.9
	Malcolm el de en medio	7.7
Películas	Ghost la sombra del amor	18.9
	Soldado universal 2	17.7
	Godzilla	17.1
Infantil	El reto burundis	6.7
	Plaza Sésamo	6.5

	Barney y sus amigos	3.2
Caricaturas	Scooby Doo y la esc. fantasma	11.3
	Scooby Doo y los her. Boo	10.0
	Scooby Doo misterio a la orden	9.8
Mercadeo	CV Directo.Liquid. Sens.-Dom.-Madru.	1.7
	SANBORNS-Silka-Sáb.	1.4
	TELMEX-Prodigy-Sáb.	1.3
Magazine	Otro rollo	14.1
	Toma libre	10.4
	Las hijas de la madre tierra	9.0

GALAVISIÓN



CANAL 9

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	Maravillas del mundo	2.4
	TV UNAM	0.5
Debate	Laura en América	7.3
	Cristina	5.7
Telenovela	Milagros	1.5
Musical	Esp. Sábado de estrellas	6.2
	Esp. P. Fernández la trayectoria	6.1
	Soy Corralejo	1.9
Cómico	Cámara escondida	3.5
Concurso	Operación triunfo La Gala	5.5
Deportivos	FSN América vs. Necaxa	12.4
	FSN Tigres vs. Cruz Azul	11.6
	Lucha libre	10.0
Series	Beverly Hills 90210	3.5
	Sparks-Sáb.	2.2

	Melrose Place	1.9
Películas	Los tres huastecos	16.7
	El señor doctor	15.6
	Los tres García	12.3
Mercadeo	CV Directo-Sweat and Fitt.-Sáb.-Madrug.	1.2
Magazine	La oreja	11.2
	Policías	8.1
	Parejas infieles	7.9

AZTECA SIETE



CANAL 7

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	Aventura salvaje-10:00 Hrs.	3.1
Noticias	Hechos del 7	10.7
Debate	Frente a frente-Sáb.	3.6
	Entrevista con Sarmiento	2.5
Musical	Esp. M. último gran concierto	2.5
	Esp. Luis Miguel y sus romances	2.0
Cómico	Picante y caliente-23:00 Hrs.	10.3
	Ay caramba	10.0
	Qué cotorreo-23:30 Hrs.	6.5
Concurso	La academia camino a la fama	11.3
	La academia el especial	10.9
	La academia el exalumno	8.0
Deportivos	BI México vs. Argentina	5.6
	FSI Morelia vs. Kansas City	2.7
	Los protagonistas	1.9

Series	Ley marcial-23:30 Hrs.	7.5
	Total recall	5.5
	Freedom sueño de libertad	4.7
Películas	Mujer bonita	15.1
	Avión presidencial	14.0
	Día final	14.0
Infantiles	El club de Disney	4.7
Caricaturas	Las aventuras de Bart Simpson	14.3
	Los Simpson-Lun. a Vier.-20:00 Hrs.	12.0
	El show del ratón	4.7
Mercadeo	INFOVISIÓN-Telmex Prodigy-Sáb.	0.8
	R. Shopping-Canta ok	0.3
Magazine	Wild on noches salvajes	9.3
	Insomnia	8.1
	El recreo	4.9

AZTECA TRECE



CANAL 13

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	Vida salvaje	5.3
	Esp. México siempre fiel	5.3
Noticias	Hechos noche	8.2
	Reporte 13	3.0
Debate	Cosas de la vida	6.7
Telenovela	Súbete a mi moto	8.5
	Por ti	7.7
Drama	Lo que callamos las mujeres	9.7
	Con un nudo en la garganta	7.1
	Vivir así	6.5
Musical	Esp. top ten en español	4.2
	Hít popular	3.2
Cómico	Puro loco-Sáb.	3.8
Concurso	La academia en concierto	19.0
	La academia el exalumno	18.0

	Sexos en guerra	11.4
Deportivos	FSN Santos vs. América	12.4
	FSN Cruz Azul vs. San Luis	9.7
	FSN Cruz Azul vs. UAG	9.1
Películas	La mujer de Benjamín	7.9
	El bulto	6.8
	El costo de la vida	5.6
Mercadeo	R. Shopping-Guita. Univ.-Sáb.-Madrug.	1.1
	INFOVISIÓN-Telmex Prodigy-Sáb-Madrg.	0.9
	Pharma films-Atrévete a bailar-Sáb.	0.4
Magazine	Ventaneando	9.4
	El ojo del huracán	7.3
	Cada mañana	4.8

ONCE TV**CANAL 11**

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	Secre. de la naturaleza-20:00 Hrs.	3.4
	Intermedio-Sáb.-Madrug.	2.8
	Documanía-13:00 Hrs.	2.3
Noticias	Not. con Adriana Pérez Cañedo	2.3
	Perspectiva semanal	1.5
	Not. avance infor.-20:00 Hrs.	1.3
Debate	Previo película Tepeyac	2.1
	Dial. en confianza-Dom.-15:00 Hrs.	1.9
	Primer plano	1.3
Musical	Boleros y un poco más-Sáb.	2.5
	Lo mejor de much music	1.3
	Los auténticos decadentes	1.2
Concurso	A la cachi cachi porra	1.5
Deportivos	Toros y toreros	0.8
Series	El amor en el siglo XXI	5.7

	Historias de leyenda	2.7
	La bruja desastrosa	2.4
Películas	El bulto	5.2
	Fe, esperanza y caridad	5.0
	Bye bye Brasil	4.9
Infantil	Bizbirije	2.0
	Las aventuras del D.I.S:	1.9
	Wallace y Gromit	1.7
Caricaturas	Cuentos de la calle broca	2.6
	Mona la vampira	2.3
	El capitán z	2.2
Magazine	Sexo diario	4.9
	Aquí nos tocó vivir-Sáb.	2.8
	El R. de los sabores-19:30 Hrs.	2.2

Canal 22



CANAL 22

GÉNERO	PROGRAMA	RATING
Cultura	Esp. a 25 años de la M. del rey	1.7
	Especial	1.5
	Ciencia	1.2
Noticias	Noticiero ventana 22-22:30 Hrs.	0.4
Debate	Sin frontera-Madrug.	0.6
Musical	C. del rock 'n roll con Ed S.-Dom.	0.6
	Concierto- Repetición	0.5
	Sinfonietta	0.4
Series	Viento del pueblo	1.8
	El caso Kergalen	1.2
	Edvard Grieg precio de inmort.	0.6
Películas	La viuda negra	4.3
	Playa azul	2.3
	El grito	2.0
Magazine	Fragmentos del tiempo-Sáb.	1.4

Los que hacen nuestro cine 0.4

Pantalla de cristal 0.4

Como puede apreciarse en los datos anteriores, cada canal de televisión tiene su propio perfil, y por lo tanto dedica el mayor tiempo a cierto tipo de programas. El Canal 2 lo ocupa a la transmisión de Telenovelas, en tanto que el Canal 4 lo destina a Series Norteamericanas; el Canal 5 a Dibujos Animados y Programas Infantiles al igual que el Canal 7; el Canal 9 por su parte lo emplea en Programas de Entretenimiento; el Canal 11 en Reportajes y Programas Culturales; el Canal 13 a Telenovelas, en tanto que el Canal 22 dedica su mayor tiempo a Programas Culturales y finalmente el Canal 40 ocupa su tiempo a noticiarios y entretenimiento.

En conjunto la programación televisiva presenta las siguientes características: El tiempo mayor de transmisión en el horario del mejor "rating" se reparte entre, Telenovelas, Dibujos Animados y Programas Infantiles, Series Norteamericanas y Noticiarios (con la salvedad de los canales 11 y 22 que destinan su mayor espacio a programas culturales y reportajes).

También, destaca la aparición de Anuncios Comerciales, que en una muestra de algunos de los programas de mayor "rating", se nos presenta de la forma siguiente:

En promedio por cada 6 minutos de programa se destina 1 minuto para comerciales; además, en los cambios de programa el corte comercial ocupa un mínimo de 3 minutos. Estos datos evidencian el lugar privilegiado que la publicidad tiene en la programación.

Recuperando los datos arriba expuestos, puede observarse que la programación televisiva (y en particular de la TV comercial), ofrece a millones de espectadores sólo un punto de vista sobre la realidad, en la que está ausente cualquier sentido crítico, debido a que:

Es la televisión la que, en buena medida, propone los personajes de la cultura popular, los temas de la charla cotidiana... Lejana de la realidad nacional -ésa que existe aunque no se refleja en la pantalla, quizá porque no tiene nada que ver con el

*rating, la TV que ya está entre nosotros es una caja de diversión aparentemente inocua, pero constituye un eficaz antidoto contra la inquietud crítica.*⁵³

De esta forma el "mundo de la televisión", se entremezcla con el mundo de la vida cotidiana de los sujetos sociales, en un ir y venir de símbolos generando un:

*Proceso de construcción, de/construcción, re/construcción de múltiples efectos de sentido, a partir del lugar que los interlocutores ocupan en la trama de las relaciones sociales de fuerza que se circunscriben en relación con el dominio de un campo ideológico preciso (hegemonía cultural).*⁵⁴

Así, la televisión mexicana participa del espacio cultural, con su propia versión de la realidad social, que al mismo tiempo reconstruye a partir de la vida cotidiana de los sujetos sociales, quienes al participar como espectadores de este medio creen ver en cierta forma reflejada su propia realidad. A esto se debe sin duda el éxito de las telenovelas; de los programas infantiles; y más recientemente del creciente auditorio de los noticieros.

Si bien los esfuerzos por establecer un manejo cultural de la televisión en México no ha tenido los frutos de otros países, existe tanto una demanda de un público televidente cada vez más ávido de programación novedosa, trascendente y creativa, como una oferta cada vez más sólida en el terreno cultural. Un tanto a la sombra del desarrollo más espectacular de la televisión comercial, lo cierto es que desde sus inicios en México se ha buscado, por diferentes medios, establecer una televisión cultural que, en los últimos cinco años en particular, ha comenzado a rendir frutos nobles e indiscutibles. Hoy están sentadas las bases para un sólido desarrollo en ese terreno: hay el público y hay el medio. Faltan muchos apoyos y tal vez una política de Estado más definida y contundente en este terreno. En realidad, es una historia que apenas comienza a escribirse.

Es por ello que en este contexto "modernizador" de transformación profunda de nuestro país hoy es muy importante que el Estado y la sociedad civil abran espacios constantes de análisis y reflexión sobre el papel y el impacto que están provocando los medios de comunicación, y en particular la

⁵³ Alma Rosa Alva de la Selva, "La divertida caja electrónica del 94" en *Revista mexicana de comunicación*, enero-marzo, 1994, Núm. 33, pp. 42.

⁵⁴ Jorge A. González, *Más cultura*, 1994, pp. 26.

televisión, sobre nuestra cultura; pues cada vez más, son una fuerza superior que influye en la producción estructural cotidiana de nuestra nación.

CAPÍTULO II

1. EL DOCUMENTAL EN MÉXICO

México cuenta con una producción de documental intermitente, pero constante. Muchos de los trabajos realizados bajo este formato han ganado menciones alrededor del mundo, basta con recordar todos los premios que ganó Luciano Larobina con "Los Zapatos de Zapata", el primer lugar que se llevó Juan Carlos Marín por el documental "Gabriel Orozco" en la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara y la nominación al Oscar de "Promises", documental que co-dirige Carlos Bolado.

La importancia del documental que se realiza en México radica en que da a la audiencia un contexto muy completo sobre algún hecho, ya sea histórico, artístico o de cualquier índole. Puede ser un instrumento muy útil para la "recuperación de la memoria perdida", para conocer realidades paralelas a la nuestra o para entender mejor nuestro paso por la Tierra.

No existe una formación académica para el documentalista, quien se forma a través de la experimentación o del ensayo-error y mientras lo hace, cambia o modifica la concepción anterior que se tenía de un documental, es decir, lo enriquece y convierte en un nuevo vehículo de expresión. Es el ejemplo de Juan Carlos Rulfo, quien mezcla la ficción y el documental en su obra "Del olvido al no me acuerdo"; también de "Bajo California el límite del tiempo" de Carlos Bolado y la narración tipo "documentalista" que se hace en "Y tu mamá también" de Alfonso Cuarón.

El documental en México ha ido evolucionando hasta llegar a una especie de ensayo que es la visión que tiene el realizador sobre un tema. El formato documental permite muchos juegos narrativos y un acercamiento novedoso y diferente con el público.

El significado del documental consiste en que los fenómenos sociohistóricos adquieren a través del manejo de las imágenes y de su discurso interno, la concreción individual; el o los protagonistas hablan con sus propias palabras de sus sentimientos y sus experiencias.

El documental, como otros discursos sobre lo existente, se inscribe en el terreno de la responsabilidad social. Hablar de leyes, justicia, educación, economía, política, Estado y nación es referirse a las construcciones actuales de la realidad colectiva. La historia entra aquí como un elemento clave, porque el espectador no recibe una somera descripción de los hechos, sino que

se encuentra ante un proceso activo de fabricación, nutrido de valores y significados, de conceptos y orientaciones que apelan a la relación.

El género documental es una representación de la realidad -no una ventana de la misma- que, al ser aprehendida por los espectadores, quienes se identifican con su discurso, deviene de un elemento concreto de los procesos históricos, en un instrumento de observación, investigación y testimonio de los fenómenos sociales.

El documental es una forma de representación no una "ventana" de la realidad a la cual transforma -gracias a la mirada original de su autor- y da prueba, hoy en día, de un espíritu de innovación, en su concepción, su realización y su escritura. El reconocido documentalista chileno Patricio Guzmán, afirma:

"Es una tarea impostergable crear espacios de difusión, de diálogo, de exhibición, para nuestros propios creadores de documentales en América Latina y España, donde hay un importante número de autores de este género que merece más atención por parte de todos. Un país, una región, una ciudad que no produce género documental, es como una familia sin álbum fotográfico (es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria). Las imágenes documentales configuran una isla en la memoria, chispazos fugaces en la gran oscuridad del olvido. Sin duda, la memoria individual y colectiva son la expresión más común del cine documental de todos los tiempos".

Los estudiosos del fenómeno cinematográfico han dedicado buena parte de su labor a definir al género documental, llegando a conclusiones parecidas aunque no tan precisas como aquellas que determinan el cine de ficción.

Se dice que la función del documental es retratar e interpretar la realidad circundante a través de imágenes y sonidos engranados en una trama convincente y bien construida que provoque un interés creciente en el espectador. Es una explicación sencilla que sin embargo, significa un verdadero reto a la creatividad del documentalista enfrentado a la necesidad de discernir, a partir de sus propios recursos, los acontecimientos que observa y quiere transmitir.

El género documental, depositario por antonomasia de la memoria auténtica, requiere para actuar con eficacia de un proceso analítico, de la finura de las calidades plásticas y sonoras manifestadas en la belleza del encuadre, del montaje, de la música; pero también de una toma de posición de

su autor, ya que los hechos de la vida sólo cobran sentido cuando son investidos de significación.

Testimonio vivo del mundo y sus circunstancias, dueño de un lenguaje y naturaleza propios, el documental de carácter social es un espejo de la historia y un poderoso vehículo de información centrado en el hombre, sus afanes y sus luchas, como el gran protagonista.

El documentalista que aspira a sentar bases para motivar una acción transformadora, hoy tiene a su alcance una incesante y vertiginosa mutación tecnológica que mediante el video le permite producir una imagen de notable calidad, una importante celeridad en el proceso de edición y tantos efectos accesorios como su imaginación le demande.

No obstante, otras formas de producción audiovisual que aprovechan estas ventajas no exigen como al género que nos ocupa, de una rigurosa investigación previa, de la observación crítica del universo a analizar, de autenticidad y fuerza expresiva, y sobre todo de un compromiso ético de su autor.

Por razones que tienen que ver con lo antedicho, históricamente, salvo extraordinarias excepciones, el documental mexicano ha estado excluido del sitio que merece en el conjunto cinematográfico y audiovisual. Además, considerado con reservas por su poca rentabilidad, sus espacios de difusión se han contraído en tal forma que ha habido épocas de distribución casi clandestina de esas obras.

Este es el reto: el rescate de nuestra vocación dedicada a la producción de un mensaje de la cultura, entendida ésta como el conjunto de valores, usos y costumbres de una sociedad y un tiempo determinados, como medio para que una amplia concurrencia devenga de mero espectador en participante con voz propia, que sea capaz de romper el círculo vicioso de indiferencia hacia el género documental, soslayado por sus características, por la falta de apoyo y por la escasez de públicos interesados.

No es una batalla nueva ni solitaria, la coincidencia de preocupaciones de los documentalistas mexicanos les confiere una extraña unión y un carácter casi de movimiento organizado a las diversas y distantes obras que se realizan en el continente americano. No es casual afirmar que la causa profunda que nos anima es la semejanza de condiciones de subdesarrollo y dependencia, una historia paralela y un enfrentamiento común a la paulatina pérdida de las

identidades nacionales, de la conciencia y de la memoria, en un mundo diseñado para el triunfo de la vulgaridad y la banalización que facilite los gigantescos proyectos de consumismo y estandarización.

Por el contrario los documentalistas siguen convencidos, el proceder con mente y voluntad abierta a las diversidades, no implica la renuncia a los principios sino los enriquece con el aporte de sus especificidades. El proceso de enseñanza-aprendizaje es la riqueza de lo que implica generar un proyecto colectivo, compartido con los protagonistas tanto al realizarlo como al difundirlo, siempre y cuando la meta sea fascinar al espectador, tocar su corazón e invitarlo a pensar.

Somos testigos de cómo el documental se ha colocado en el sitio que le corresponde como parte inseparable de la conciencia de su época, utilizando las nuevas tecnologías que propician formas más democráticas de comunicación y perfeccionando las innovaciones que ha experimentado la forma de narrar, en fin, reforzando a las conciencias que aún se comprometen con los destinos colectivos y a los realizadores que se emocionan profundamente con la idea de recrearlos, transmitirlos y compartirlos.

2. EL GÉNERO DOCUMENTAL

El documental surge desde el nacimiento del cine, cuando los hermanos Lumière captan en sus cámaras la realidad tal cual la observan. Así con el pasar de los años, los representantes de los hermanos Lumière, los franceses inventores del cinematógrafo residentes en Lyon, Francia, llegaron a México en julio de 1896, siete meses después de la exhibición pública del invento en el Gran Café de París. De inmediato se dedicaron a buscar un sitio para ofrecer las primeras exhibiciones cinematográficas, mismo que encontraron en la segunda calle de Plateros 9, en el entresuelo de la Droguería Plateros, ocupado en esa época por la Bolsa de México.

Nuestro país era un punto en el vasto programa que los inventores trazaron a sus emisarios para conquistar al mundo con las imágenes; eran emisarios culturales, sabían su oficio y cómo penetrar en los países. Lo más importante era granjearse la voluntad de los gobernantes para que les abrieran las puertas de los países visitados. No siempre fueron bien recibidos, como en China, donde la emperatriz prohibió el espectáculo después de que se lo

mostraron en privado, quizá porque intuyó que sería un poderosísimo instrumento de aculturación masiva.

Así, el cine llegó a México casi ocho meses después de su triunfal aparición en París. La noche del 6 de agosto de 1896, el presidente Porfirio Díaz, su familia y miembros de su gabinete presenciaban a sombreados las imágenes en movimiento que dos enviados de los Lumière proyectaban en uno de sus salones del Castillo de Chapultepec.

El éxito del nuevo medio de entretenimiento fue inmediato. Don Porfirio había aceptado recibir en audiencia a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Viere –los proyectistas enviados por Louis y Auguste Lumière a México- debido a su enorme interés por los desarrollos científicos de la época. Además, el hecho de que el nuevo invento proviniera de Francia, aseguraba su aceptación oficial en un México que no ocultaba su gusto “afrancesado”.

Después de su afortunado debut privado, el Cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto, en el sótano de la Droguería “Plateros”, en la calle del mismo nombre (hoy Madero) de la ciudad de México. El público abarrotó el sótano del pequeño local –curiosa repetición de la sesión del sótano del Bernard y Veyre. La Droguería “Plateros” se convirtió, al poco tiempo, en la primera sala de cine de nuestro país: el “Salón Rojo”.

Bernard y Viere formaban parte del pequeño ejército de camarógrafos reclutados por los Lumière para promocionar su invento alrededor del mundo. El Cinematógrafo había recibido aplausos en Europa y se lanzaba a la conquista de América. La estrategia de mercado de Lumière era muy acertada: los camarógrafos-proyectistas solicitaban audiencia ante los jefes de gobierno de los países que visitaban, apoyados por el embajador francés en el lugar. De esta manera, el Cinematógrafo hacía su entrada por la “puerta grande”, ente reyes, príncipes y presidentes ansiosos de mostrarse modernos.

México fue el primer país americano que disfrutó del nuevo medio, ya que la entrada del Cinematógrafo a los Estados Unidos había sido bloqueada por Edison. A principios de mismo 1896, Thomas Armant y Francis Jenkins habían desarrollado en Washington el Vitascope, un aparato similar al cinematógrafo. Edison había conseguido comprar los derechos del Vitascope y pensaba lanzarlo al mercado bajo el nombre de Biograph. La llegada del invento de los Lumière significaba la entrada de Edison a una competencia que nunca antes había experimentado.

Brasil, Argentina, Cuba y Chile fueron también visitados por los enviados de los Lumière entre 1886 y 1887. Sin embargo, México fue el único país americano donde los franceses realizaron una serie de películas que pueden considerarse como las que inauguran la historia de nuestro cine.

Se puede considerar a Porfirio Díaz como el primer "actor" del cine mexicano. La primera película filmada en nuestro país "El Presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec (1896)", resultaba indicativa de otra característica del nuevo invento: mostrar a los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales. La coronación de Nicolás II de Rusia había inaugurado esta tendencia pocos meses antes.

Durante 1896, Bernard y Viere filmaron unas 35 películas en la ciudad de México y Guadalajara. Entre otras cosas, los franceses demostraron a Díaz en diversos actos, registraron la llegada de la Campana de Dolores al Palacio Nacional, y filmaron diversas escenas folclóricas y costumbristas que muestran ya una tendencia hacia el exotismo que acompañaría al cine mexicano a lo largo de su historia. El mismo año llegó también el Vitascope norteamericano; sin embargo, el impacto inicial del Cinematógrafo había dejado sin oportunidad a Edison de conquistar al público mexicano.

Según Emilio García Riera, el surgimiento de los primeros cineastas mexicanos no obedeció a un sentido nacionalista, sino más bien al carácter primitivo que tenía el cine de entonces: películas breves, de menos de un minuto de duración, que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir.⁵⁵

Al irse Bernard y Veyre, el material traído por ellos de Francia y que filmaron en México fue comprado por Bernardo Aguirre y continuó exhibiéndose por un tiempo. Sin embargo, "las demostraciones de los Lumière por el mundo cesaron en 1897 y a partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos y copias de las vistas que sus enviados habían tomado en los países que habían visitado".⁵⁶ Esto provocó el rápido aburrimiento del público, que conocía de memoria las "vistas" que hacía pocos meses causaban furor.

Algunos entusiastas, como Aguirre, habían comprado equipo y películas a los Lumière para exhibirlas en provincia. La determinación de los Lumière

⁵⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*. 1986, pp. 19.

⁵⁶ Idem.

de dejar de filmar y dedicarse a la venta de copias provocó el surgimiento de los primeros cineastas nacionales.

En 1898 se inició como realizador el ingeniero Salvador Toscano, quien se había dedicado a exhibir películas en Veracruz. Su labor es una de las pocas que aún se conservan de esa época inicial del cine. En 1950, su hija Carmen editó diversos trabajos de Toscano en un largometraje titulado Memorias de un mexicano (1950). Toscano testimonió con su cámara diversos aspectos de la vida del país durante el Porfiriato y la Revolución. Inició, de hecho, la vertiente documental que tantos seguidores han tenido en nuestro país.

Otros cineastas de esa primera época fueron: Guillermo de Becerril (desde 1899); los hermanos Stahl y los hermanos Alva (desde 1906); y Enrique Rosas, éste último realizador del gran documental sobre el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán: Fiestas presidenciales en Mérida (1906). Este filme fue, sin duda, el primer largometraje mexicano.

La Revolución Mexicana contribuyó enormemente al desarrollo del cine en nuestro país. Por circunstancias cronológicas, la Revolución fue el primer gran acontecimiento histórico totalmente documentado en cine. Nunca antes un evento de tal magnitud había sido registrado en movimiento. La Primera Guerra Mundial —iniciada cuatro años después del conflicto mexicano— fue documentada siguiendo el estilo impuesto por los realizadores mexicanos de la Revolución.

La vertiente documental y realista fue, por razones claras, la principal manifestación del cine mexicano de la revolución. Aunque el cine de ficción comenzaba a popularizarse en Europa y Norteamérica, el conflicto armado mexicano constituyó la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917.

El público se interesaba en estos filmes por su valor noticioso. Era una forma de confirmar y dar sentido al cúmulo de informaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes, producto de un conflicto armado complejo y largo. Los filmes de la Revolución pueden considerarse como antecedentes lejanos de los noticiarios televisivos de hoy en día.

Los cineastas de la Revolución procuraban mostrar una visión objetiva de los hechos. Para no tomar partido, los camarógrafos filmaban los preparativos de ambos bandos, hacían converger la acción en la batalla y, en

muchos casos, no daban noticia del resultado de ésta. Esto lo hacían debido a la incertidumbre por el curso de los acontecimientos.

En muchos casos, los ejércitos contendientes tenían su propio camarógrafo. Los hermanos Alva siguieron a Madero, mientras que Jesús H. Abitia acompañaba a la División del Norte y filmaba los acontecimientos desde el punto de vista de los ejércitos de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza. Se dice que Francisco Villa contaba con sus propios camarógrafos norteamericanos, y que incluso llegó a "coreografiar" la Batalla de Celaya en función de la cámara de cine.

Independientemente de las distintas prácticas cinematográficas, la Revolución fue para el cine mexicano un evento fotogénico excepcional. Sin lugar a dudas, la estética provocada por este conflicto imprimió su huella en el desarrollo posterior a nuestra cinematografía. Prueba de ello son los filmes de la llamada "Época de Oro" que tanto le deben a la Revolución en su postura estética.

Así, es posible afirmar que el cine que obtuvo una mayor trascendencia en los inicios de la cinematografía nacional fue el llamado documental histórico. La importante labor de registro acometida durante el porfiriato y en los principales acontecimientos de la Revolución de 1910 por documentalistas como los hermanos Alva y Enrique Rosas, queda hoy como un viviente testimonio de incalculable valor para nuestro pueblo.

Las virtudes que en el presente se pueden encontrar en estos filmes son muchas, pero su labor de informadores del acontecer inmediato, función que cumplieron en su momento, sólo es comparable con los trabajos de los cineastas soviéticos varios años después. Aurelio de los Reyes, al referirse a este momento del cine mexicano, señala: "los filmes nacionales podían tipificar por su apego al mostrar la realidad inmediata: no importa el argumento, querían solamente enseñar la verdad de los hechos. Nuestra conclusión la afirmamos aún más al ver que las películas extranjeras que mostraban sucesos notables no se apegaban ni a la cronología ni a la geografía...y nos dimos cuenta que estábamos ante un *cine mexicano*".

A pesar de su corta vida durante la coyuntura revolucionaria y de las claras limitaciones de su concepción, propias de la época -"neutralidad" en lo que se filma para lograr un punto de vista "objetivo", faltan del más mínimo análisis, etc.-, los primeros documentales de los Alva, de Rosas y de otros

autores anónimos, subsisten hoy como un cuestionamiento a todo el desarrollo posterior de nuestro cine, cimentando de espaldas a nuestra contradictoria realidad.

Al término de la lucha armada y con la irrupción del cine norteamericano en las pantallas nacionales en los años veinte, que no sólo desplaza al cine local sino a todos los cines de otras nacionalidades, el documental histórico y el documental en general pierden su atractivo mercantil y dejan de ser exhibidos.

Sin embargo, el cine documental al pasar de los años, desde luego, no ha tenido una producción tan numerosa como el de ficción, tal vez por el hecho de que el público cinematográfico ha guardado desde siempre una motivación escapista. Mucho se ha discutido la objetividad del documental, aunque es evidente que es un medio tan sujeto a manipulación y distorsión como cualquier otro. Por más que el cineasta pretenda ser imparcial, riguroso y objetivo, siempre tendrá que adoptar un punto de vista, y eso se manifiesta desde el momento en que se decide dónde poner la cámara.

Así, con el pasar de los años, en la televisión se nota más destacada, la posibilidad de una transmisión en directo, que es una manera de informar de la realidad lo más objetiva posible, en el mismo instante y desde el lugar en que ocurrieron los hechos. Esta cualidad esencial de la televisión ha contagiado los diferentes programas y sus contenidos que nos ofrece. La televisión ha aprendido con el paso del tiempo otras formas de acceso profundo a la realidad que va más allá de los aspectos auditivos y visuales captados de la realidad. Ha encontrado en el cine los antecedentes que necesitaba.

El cine ha aportado a lo largo de su historia importantes producciones documentales.⁵⁷ Sin embargo, el cine nació como una versión informativa de la realidad antes que la ficción. Los hermanos Meliés situaron las cámaras frente a la realidad para captar lo que pasara frente de ellas: entrada del tren en una estación, salida de obreros de una fábrica. Era un cine de talla realista.

Con el tiempo el cine profundizó e indagó en el planteamiento de la simple mirada. Pronto surgieron escuelas y corrientes cinematográficas. Aquí se sitúan los enfrentamientos de la escuela rusa de la década de los veinte que

⁵⁷ La teoría sobre el documental es abundante y en particular aquella que viene de la experiencia de los propios directores. Véase una selección de textos en la obra de Joaquín Romaguera I. Ramo y Homero Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos del cine*. 1989, pp. 126-218.

pueden concretarse en los diferentes enfoques de Vertov, defensor de captar "la realidad tal cual es", como el ojo, crear el "cine rojo", y los de Kulechov, que admitía la modificación de la realidad para hacerla más expresiva, así como la transformación de los hechos por el montaje para hacerlos también más expresivos. Una y otra corrientes han dejado magníficos ejemplos de documentales.

También en la misma época de los veinte, en Estados Unidos, Robert Flaherty inició otro tipo de documental con obras como Nanuk el esquimal, Hombres de Arán y otras en las que profundizaba en situaciones sociológicas y etnológicas. Flaherty no pertenecía a ningún grupo, era la vía hacia el documental solitario, y además una fórmula para el documental realizado con una gran personalidad: el documental de autor.

La Segunda Guerra Mundial originó un documental de tipo propagandístico e ideológico en donde se sometía la realidad a la plasmación de unas ideas previas que sin excusa alguna había que defender. Lo que se ganaba en fuerza dialéctica lo perdían en valor documental de la realidad por las transformaciones que se introducían en ella.

Pasando la Guerra Mundial e iniciada la andadura regular de la televisión, el documental comienza su bifurcación televisiva y cinematográfica. La televisión de Estados Unidos apoya a estas producciones hollywoodenses. Los documentales de aquella época recogían el fenómeno maccarthysta y destacaban la manera de la vida estadounidense. La personalidad de Edward R. Morrow llevó a las pantallas temas prohibidos hasta entonces, como los problemas de la integración racial en las escuelas, los derechos y libertades públicos y la situación del comunismo con tratamiento documental. De todos modos la diferencia con los reportajes de actualidad eran mínima, ya que los trabajos de Morrow se fijaban sobre todo en los elementos fugaces de los hechos inmediatos. Podría traducirse en un intento de superación de esta situación al tratar temas de una actualidad más perenne.

De hecho, así se planteó en las décadas de siguientes, particularmente en torno a los problemas por los que pasaba Estados Unidos con motivos de la Guerra Fría, Guerra de Vietnam, conflictos con los soviéticos, movimientos juveniles, enfrentamientos entre negros y blancos en las universidades, etc. Temas de gran trascendencia para el pueblo estadounidense que fueron tratados con diversas técnicas documentales.

Además de la narración de noticias, de los reportajes que diariamente aparecían en las pantallas con los hechos de cada situación particular, se produjeron documentales que buscaban las raíces de todos aquellos movimientos, las causas de la violencia en una sociedad que cada día se despertaba con un sobresalto de gran magnitud. Los documentales estadounidenses coparon los premios de los más importantes festivales de televisión y se difundieron a las mejores horas de programación, incluso en las televisiones privadas que intentaban cautivar al público con los grandes espectáculos.

Los documentales se constituyeron en programas especiales de importantes repercusiones y discusiones en la sociedad por su carácter de denuncia que planteaban. Estaba despertando una conciencia social con las imágenes y los sonidos. El documental no tenía, como los producidos por el cine durante la Guerra Mundial, una finalidad propagandística, pero con sus denuncias se convertía en un delator público, en una conciencia social que removió los ánimos y comportamientos. Sin las noticias, reportajes y documentales llegados de Vietnam, el final de aquella guerra habría sido muy distinto.

Posteriormente el documental televisivo estadounidense se ha concentrado en los problemas sociales y raciales, en las repercusiones de la Guerra de Vietnam, en la actualidad, en las vicisitudes por las que pasan el sur y el centro de América en sus relaciones internacionales.

El papel que el documental ha tenido en la televisión estadounidense es un símbolo de lo que ha ocurrido a menor escala y con temas diferentes en otros países donde el documental televisivo también ha tenido gran desarrollo.

De la experiencia europea del documental es importante destacar cómo desde hace poco tiempo se ha ido generando una forma innovadora que va más allá del documental en el tratamiento y aproximación informativa de la televisión a la realidad. Se han ido incorporando elementos más vinculados con la ficción, ya sea trasvasando recursos y fórmulas informativas a las técnicas dramáticas o bien introduciendo formas de representación dramática o simplemente de reproducción de la realidad. De ambas tendencias ha ido surgiendo un nuevo género como el docudrama.

Buen antecedente de esto, en la televisión francesa, es la corriente denominada "écriture por l'image", que nació a finales de la década de los

setenta y se desarrolló en la siguiente; es una corriente que creó una forma personal de interpretar la realidad de su país huyendo de la censura política del momento. Los creadores trabajaban con unos equipos técnicos y humanos reducidos y ligeros, con toma directa de sonidos, cámara al hombro, iluminación abierta, con personajes testigos o actores de su vida, rechazando en lo posible actores profesionales. Ya no era, pues, una captación o interpretación de la realidad, sino una reproducción real o ficticia, pero reproducción. Fue un paso intermedio para el docudrama.

El documental cuenta con una larga y prolífica historia en el cine hasta haber originado diversas corrientes de realización y diversas teorías. Por ello, es conveniente destacar ahora, aunque sólo sea parcialmente, el pensamiento teórico de los grandes realizadores, por ser quienes mejor han perfilado las peculiaridades y características de este género.

Para Robert Joseph Flaherty el cine tiene que conseguir impresionar la mente del espectador con imágenes vivas. Rechaza el cine de espectáculo porque al someterse a determinados imperialismos, como el del divismo de las estrellas, o el de la reconstrucción de las escenas en estudios, entre otros, pierde autenticidad y nunca consigue el verismo que intenta representar. Por el contrario, señala:

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive, (...) el punto de divergencia entre unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando se lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad del sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.⁵⁸

El documental adquiere gran personalidad con el transcurso del tiempo. Escuelas y grandes autores se entregan a él como un género de amplia libertad para el desarrollo de la personalidad informativa e interpretativa del profesional. Se ha llegado incluso al documental de autor. Ya no se realiza como un puro ejercicio profesional cuyo resultado puede adjudicarse a un

⁵⁸ Robert Joseph Flaherty, *"La función del documental"*, pp. 153.

informador cualquiera, sino como un trabajo en el que se requieren dotes interpretativos y expresivos personales, en las que el documental adquiere valor por el tema y su tratamiento y, además, por la personalidad de quien lo ha realizado. El documentalista transmite su manera de ver la realidad en la interpretación personal de los hechos. El documental le brinda abundantes posibilidades para su expresión particular y desarrollo de un estilo personal.

Asimismo, el documental maneja información y, con frecuencia, opinión. Puede estar relacionado con ideas y sucesos actuales o históricos. Puede ser académico, cultural o abstracto, sin aparente conexión con algún asunto contemporáneo o significativo.

Por su parte Jean Vigo, gran director de obras de ficción y también de obras realistas como *A propos de Nice* (1929), basa el planteamiento del documental en el punto de vista adaptado por el autor frente a la realidad. El documentalista debe sorprender con su cámara a los protagonistas, a la realidad y no prepararlos previamente, puesto que de lo contrario pierde todo su valor documental.⁵⁹

Grierson, el padre de los documentalistas ingleses a e inspirador de la mayoría de los documentalistas posteriores, ha establecido algunos principios del documental. El cine tiene que moverse, observar y seleccionar en la vida misma, "fotografiar la escena viva y el relato vivo". El actor original (nativo) y la escena original (nativa).

...son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno (...). Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los pueda conjugar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio (...). El documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio.⁶⁰ De estos principios, y basándose en las aportaciones de Flaherty, establece los siguientes postulados del documental:

1. El documental debe recoger su material en el terreno mismo y llega a conocerlo íntimamente para ordenarlo. Flaherty se sumerge durante un año, quizá dos. Vive con ese pueblo hasta que el relato "surge de sí mismo".

⁵⁹ Jean Vigo, *"El punto de vista documental"*, Op. cit., pp. 134-138.

⁶⁰ John Grierson, *"Postulados del documental"*, pp. 142.

2. El documental debe seguirlo en su distinción entre la descripción y el drama. Creo que descubriremos que hay otras formas de drama o, con más precisión, otras formas de cine que las que él elige, pero es importante establecer la distinción esencial entre un método que describe los valores superficiales de un tema y el otro método que de manera explosiva revela su realidad. Se fotografía la vida natural, pero asimismo, por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.⁶¹

El enfoque realista de Grierson no supone un mero retrato de la realidad, sino el documental tiene que encerrar también una dimensión artística puesto que

...ha asumido por sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observadas. Esto requiere no sólo gusto, sino también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo laborioso, profundo en su visión y en su empatía.⁶²

Este aspecto estético es puesto de relieve por todos los autores que se dedican a la producción de documentales. Tratan de rechazar la idea extendida de que la creatividad sólo es posible en el cine de ficción. Como resalta Xavier Moreno:

(Los grandes autores) ven en él algo más que una técnica fría y creen en su capacidad, inexplicable pero cierta, para “empaparse” del mensaje directo de la realidad. Si lo logran realizar así, ¿a qué viene añadirle, mediante el argumento, una segunda carga significativa?, por eso el cine documental aspira a ser dentro del séptimo arte lo que la poesía pura es en el conjunto de la literatura.⁶³

Paul Rotha opuso el documental de tesis al documental descriptivo dentro de unas orientaciones y finalidades propagandísticas que quería dar a toda producción. Parea él el documental descriptivo es un documental idílico sometido al sistema económico y que es preciso cambiar. Y si los autores no pueden modificar su actitud, exige que al menos reconozcan la existencia de otros documentales.

⁶¹ Idem, pp. 143-144.

⁶² Idem, pp. 147.

⁶³ Xavier Moreno Lara. *El cine...*, pp. 115.

Tenemos todo el derecho a pensar –reclama- que el método del documental, el más viril de todos los tipos del filmes, no debiera desconocer las cuestiones sociales más vitales del tiempo que vivimos, no debiera pasar en silencio los factores económicos que rigen el sistema actual de producción y, por consiguiente, condicionan las actitudes estéticas, culturales y sociales de la sociedad.⁶⁴

Desde los planteamientos del cine-verité, Jean Rouch defiende para su cine etnográfico la ausencia de guión, o de idea preconcebida, de tal manera que cuando por razones administrativas le han exigido alguna sinopsis reconoce que nunca ha llegado a realizarla. El cine-verité busca en sus documentales etnográficos investigar situaciones y comportamientos humanos en los que la técnica no modifique la vida cotidiana; es un documental de observación, de registro de las imágenes y de los sonidos sincrónicos de la realidad tal como se presentan.⁶⁵

Si de estas aportaciones teóricas pasamos a las prácticas, pueden apreciarse también otras variantes importantes, sobre todo las relaciones del género documental en sentido estricto con el cine de tendencia realista más vinculado a elementos documentales, de denuncia, de propaganda, dictatorial y revolucionario.

El documental ha sido empleado con finalidad propagandística por algunos regímenes o grupos políticos. Ahí está como prototipo el famoso documental Olimpiada (1938) de las Alemania nazi o las concepciones revolucionarias del cine como arma bélica e ideológica al servicio de la directrices de los líderes. Es una trayectoria que en los países en estado revolucionario se han empleado abundantemente con variedad de experiencias y experimentaciones, y en algunos casos con los documentalistas cubanos Santiago Álvarez y su escuela. También en la Revolución Soviética se empleó como recurso propagandístico de la doctrina marxista, dentro de cuyas experiencias destaca la de Alexander Medvedkin con su tren cinematográfico de pueblo en pueblo.⁶⁶

Se habla también del cine militante, incluso dentro de países democráticos avanzados, desarrollados por grupos marginales sociales o

⁶⁴ Paul Rotha, "*Los problemas y las realidades*", pp. 149. Véase también su obra, *Documentary Diary*, Socker & Warburg, 1973.

⁶⁵ Jean Rouch, "*¿El cine del futuro?*", pp 155-164.

⁶⁶ Alexander Medvedkin, *El cine como propaganda política. 249 días sobre ruedas*, 1973.

políticos que no encuentran canales de difusión en las redes convencionales para su visión e interpretación de la realidad. En Estados Unidos se desarrollaron en la década de los sesenta y setenta diversos movimientos: El American Documentary Film, el grupo Newsreel y otros grupos que realizaron diversas producciones, unas de ficción y otras estrictamente documentales, pero todas ellas con criterios de denuncia de la situación social estadounidense o de las secuelas de la Guerra de Vietnam.⁶⁷ También en Francia, provocados por los acontecimientos del 68, se generó un movimiento fuerte de cine militante.⁶⁸

Bastante asociado a estos enfoques ha proliferado también otra corriente de cine político.⁶⁹ Un género de difícil delimitación pero que ha estado presente desde los inicios del cine, aunque ha tenido mayor crecimiento en las últimas décadas. Es un género asociado sólo parcialmente al cine documental en sentido general al centrarse en hechos reales de la vida reciente de un país y con la intención de denunciar por vía de testimonios realistas, reforzados con recursos de ficción, corrupciones, asesinatos, abusos, etc., de los gobiernos, grupos o personalidades políticas; tiene vinculaciones con movimientos cinematográficos como el neorrealismo italiano, parte de las nuevas olas: Nouvelle Vague francesa, Free cinema inglés, Cinema nov brasileño, cine underground dentro del New American Cinema, el cine comprometido, cine de intervención, etc. De cada uno de ellos han quedado figuras señeras.

Son concepciones que determinan una orientación en los documentales y en el resto de las producciones, como una dimensión más, pero sin agotar y sin excluir, como algunos cineastas radicales han defendido, otros enfoques. Es la riqueza poliédrica del cine documental en un sentido amplio, pero que requiere una delimitación en sentido estricto.

López Clemente, productor de diversos documentales y autor de una obra que aborda específicamente este tema, define el documental como "la película, carente de ficción, que informa con sentido creador y recreativo sobre la vida del hombre actual en su relación con los otros hombres y con el mundo y las circunstancias que lo rodean".⁷⁰ Es una delimitación amplia que

⁶⁷ Guy Hoccebel, *Los cinemas...* Vol. I, pp. 87-91.

⁶⁸ Idem, Vol. II, pp. 437-444. Para este tema véase también A. Linares, *El cine militante*, Madrid, 1976.

⁶⁹ Véase la obra de J. M. Caparrós Lera, citada anteriormente por ser lo que aborda de manera específica este asunto.

⁷⁰ J. López Clemente, *Cine documental...*, pp. 24.

recoge algunos elementos más fundamentales. El propio López Clemente destaca algunas de sus características:

- Trata de la materia y de los hechos y actos reales, sin ficción.
- La realidad ha de ser presentada en forma dramática, es decir, creadoramente, en forma de conflicto.
- No puede renunciar a una misión de entretenimiento, de espectáculo, capaz de elevar al mismo tiempo el nivel educativo, cultural y sensitivo del público.
- Ha de referirse necesariamente a la época actual o cuyo tema tenga vigencia en la actualidad.⁷¹

Con frecuencia se vincula el cortometraje al documental, pero no es exacto. El cortometraje hace referencia exclusivamente a la duración de una obra; el tema y enfoque narrativo del mismo admite todo tipo de variaciones. De hecho, actualmente la inmensa mayoría de los cortometrajes que se producen suelen ser de ficción. Y, por el contrario, por la presencia de la televisión apenas se producen documentales.

Tampoco puede decirse que desde el momento en que se introduzcan elementos de ficción el documental pierda su esencia. Muchos de los grandes documentales reconocidos históricamente como tales ofrecen narraciones con elementos de ficción en su historia para destacar más el efecto realista de las situaciones. El documental es un género bastante abierto a los tratamientos. Más que con definiciones absolutas hay que analizarlo por aproximaciones en torno a los rasgos comunes de las producciones e incluso en estos casos habrá que seguir dejando un margen suficiente para acoger nuevas producciones con otros tratamientos experimentales que se salgan de lo tradicional. Y cuando lo excepcional se convierta en uso común, habrá que pensar que tal vez se esté ante otro género. Es lo que ha ocurrido con algunos documentales en el medio televisivo, en el que se han introducido unas variantes narrativas tan importantes que han obligado a hablar de otro género: el documental dramático o docudrama.

⁷¹ Idem, pp. 23-24.

El documental aborda una actualidad permanente y no tanto inmediata como sucede con el reportaje. El documental afronta un tratamiento en profundidad de hechos de valor cultural, histórico, geográfico, folklórico, etc. En todos ellos deja siempre el toque de la actualidad. Aunque se trate de monumentos históricos, el documental los capta tal como se encuentran en la actualidad.

Cabe también hablar de documentales informativos en cuanto que pueden abordar un hecho de actualidad de grandes repercusiones históricas, culturales o antropológicas y se buscan sus dimensiones trascendentes y de mayor perdurabilidad, pero esto no evita que en todos los demás exista también el componente temporal de la actualidad. El documental trata de rememorar y conservar para la posteridad una realidad de fuerte impacto social o de vigencia histórica. Se ha constituido en un género en el que la imagen adquiere fuerte expresividad por sí misma y que admite una inagotable creatividad y experimentación.

El documental integra la vertiente periodística con la creatividad narrativa. El periodismo exige el testimonio realista de los hechos. La creatividad narrativa le abre el abanico a la experimentación y búsqueda de una expresión propia, a un estilo personal según los autores. Si el noticiero y el reportaje aparecen de manera anónima, sin interés por la autoría, el documental lleva el sello del estilo personal de su creador. Y tanto más quedará definido cuanto más claramente se aprecie el estilo de su autor.

Martínez Albertos ofrece una relación entre el periodismo convencional y el "nuevo periodismo" con una aplicación final de estas relaciones en el campo cinematográfico:

Salvando las distancias inevitables, entre el periodismo cinematográfico y el documental concebido con una indudable proyección artística sobre la realidad de unos hechos constatables, existe el mismo paralelismo que hoy podemos establecer entre el periodismo de las páginas de sucesos o de información política de un diario y el llamado en Norteamérica nuevo periodismo (...) ¿Novela o reportaje periodístico? Ambas cosas a la vez. Capote definió su libro como "novela de no ficción". También en el caso del documental cinematográfico, la labor del realizador se encuentra a mitad de camino entre el reportaje —entendiendo como narración objetivada y minuciosa de los acontecimientos comprobados— y el relato cinematográfico

que de alguna manera, en mayor o menor grado, es producto de una ficción dirigida a la reproducción artística de unos hechos reales.⁷²

Frente a las consideraciones del reportaje o del documental televisivos como productos faltos de estética e incluso antiestéticos, hay que destacar que el documental cinematográfico, y en gran parte el televisivo, no sólo rechaza esto, sino que no admite corsés de tratamientos y creatividad. Brinda plena libertad a los recursos expresivos y estructuras narrativas.

El documental presenta la realidad por su valor testimonial, por cualquier circunstancia, acción o suceso actual o de tiempos pasados. Y esto es lo que trato de destacar el enfoque. El documental suele ofrecer un alto nivel estético, una selección de imágenes de calidad y un montaje narrativo o descriptivo original y creativo. El documental integra aspectos informativos, dimensión humana o social, valores creativos realistas y con frecuencia una función formativa general.

El documental adquiere un carácter atemporal. Se constituye por sí mismo en un valor para la historia. Aunque desaparezca la realidad que aborde, bien por su fugacidad o bien por su desaparición, sin embargo las imágenes mantendrán su testimonio, y a ellas habrá que acudir cada vez que se quiera rememorar la situación. El documental se manifiesta con frecuencia como una materia prima sobre la que se efectúan determinados trabajos. Existen documentales que se han elaborado como material de tesis doctoral y documentales con valor científico por sí mismos y no sólo porque se refieran a algún proceso o hecho científico.

El documental cada vez se bifurca más o da origen a una especialización compleja: documentos científicos, antropológicos, artísticos, sociales, históricos. Con la penetración social del video los campos han incrementado. La acogida es tan amplia que cada uno de los sectores indicados cuentan actualmente con su correspondiente festival nacional o internacional al que se inscriben cientos de producciones.

El documental todavía encuentra en el soporte cinematográfico su mejor aliado, especialmente en aquellos que se requiere más calidad y espectacularidad. De hecho cuando las producciones se someten al mismo juicio con soportes diferentes, suelen prevalecer y triunfar las producciones

⁷² José Luis Martínez Albertos. *El mensaje informativo*, ATE, Barcelona, 1977, pp. 291.

realizadas en soporte cinematográfico. El video, no obstante, aporta al cine otros múltiples recursos para trabajar en combinación, como preparación de escenas, tratamiento electrónico e informático de las imágenes, trasvase de uno a otro, etc., de tal manera que más que de las tecnologías opuestas, de momento se aprecia una convivencia en la que cada una destaca en la función de lo que se quiera.

El documental está abierto a todo tipo de tratamientos, incluso al que podría ser el más paradójico como el de ficción. Existen varios documentales que abordan una situación mediante la simulación ficticia de experimentación y de renovación del lenguaje. Lo único que exige es el respeto al enfoque realista para no perder su identidad y convertirse en otro género. El documental supone relato de hechos, acciones o situaciones reales, aunque el tratamiento pueda realizarse mediante cualquier técnica narrativa visual.

Con la llegada de la televisión y la presencia en las pantallas de cantidad de documentales de todo tipo, el documental cinematográfico para su supervivencia profundiza en los factores propios del cine: calidad de imagen, gran tamaño de pantalla, riqueza de sonido estereofónico y sobre todo espectacularidad. En este sentido, sabe aprovecharse, lo mismo que ocurre con las producciones de ficción, de la originalidad y validez del soporte y características del cine. Y por encima de estas cualidades busca la originalidad en la imaginación de guiones sólidos y complejos, en la realización reposadamente planificada y en el montaje creativo. Todos los pasos se efectúan con el tiempo y esmero. Ésta es la ventaja que le da en relación con el documental de televisión la posibilidad del trabajo medido con tiempo sin estar sometido a la urgencia y generalmente fecha fija de la programación televisiva.

Aparte de estas diferencias mantienen múltiples elementos en común, de tal manera que a medida que pasa el tiempo y mejora la calidad del video tales fronteras se borran más, como lo atestiguan los documentales producidos actualmente con imágenes electrónicas de alta definición; todavía estamos en su fase de consolidación, pero es de esperar que a finales de la década presente sea una realidad cotidiana. En esta caso el análisis del documental habrá que efectuarlo ya sin diferenciar ambos medios. Definitivamente el documental cinematográfico también será absorbido como el noticiero y el reportaje por el documental televisivo. Su supervivencia se desarrollará también por los derroteros del video como medio que permite la difusión informativa por canales situados al margen de la televisión y para cumplir funciones que ésta

abandona: comunicación empresarial e institucional, información de grupos marginados, producciones de autoría personal; es decir, comunicaciones e informaciones paralelas, distintas y en algunos casos alternativas a las de la televisión.

En esta fusión del documental cinematográfico, televisivo y videográfico lo importante será el enfoque informativo y el tratamiento creativo independientemente de que el soporte sea fotoquímico o electrónico.

Algunos profesionales y críticos consideran que el documental es la forma más elevada del arte de la información y la noticia. Los documentales aportan información y ofrecen un punto de vista. Un buen documental puede influir de manera profunda en el desarrollo económico, político y social e, incluso, en la legislación de una ciudad, una región o un país.

Así, todo lo que tenga que ver con un tema, de manera que no sea ficticia y dentro de un formato que no sea noticiario conciso, entrevista o análisis, suele recibir indistintamente el nombre de reportaje o documental. Llamo "reportaje" a las producciones que no tienen que ver con un tema controvertido o que no emiten una opinión sobre el asunto. Por lo que las que sí lo hacen las llamo "documentales". El documental es un documento o testimonio sobre un aspecto de la realidad registrado a través de un medio audiovisual. A diferencia de los productos del periodismo audiovisual o de los productos audiovisuales informativos híbridos, el documental no presenta contenidos que posean un valor noticioso o de actualidad. La intemporalidad del tema es un factor esencial para poder calificar como documental a un producto audiovisual de carácter informativo. Si el tema posee un grado considerable de valor noticioso, el producto audiovisual entra en el rango de cobertura del reportaje. El escritor o productor que desea hacer un documental que contenga sustancia y sentido debe tener "fuego en el corazón". Tiene que apasionarse bastante respecto del tema que trate, como para motivar al espectador a que haga algo y a que actúe en consecuencia. Tanto el reportaje como el documental pueden realizarse con gran sentido artístico, sólo que el propósito de su contenido es distinto.

Es decir, el documental parte de la actualidad inmediata para situarse en la actualidad permanente. Frente a la temporalidad y fugacidad de los hechos, el documental busca lo permanente que deja la vida cotidiana de una sociedad o de una cultura. Penetra en la realidad para aportar notarialmente un

conocimiento más profundo, global y duradero. Tiene sus raíces históricas en los primeros años del cine.

Asimismo, el documental desde sus inicios se constituyó en un género profusamente empleado por diversos grupos sociales como recurso de denuncia y protesta dentro de las corrientes de búsqueda de alternativas comunicativas y de confrontación. Era un video militante empleado como contracultura libre de prejuicios estilísticos, en el que contenido se imponía a toda exigencia formalista, en contraposición a la información televisiva del momento. Las denominaciones fueron múltiples: video alternativo, de guerrilla, comunitario. Estaba orientado a una difusión minoritaria, pero activa: militantes de todo tipo, etnias, grupos feministas, estudiantes radicales, artistas de vanguardia.

Pero la absorción desnaturalizada a determinadas modalidades y programas televisivos que trataban de impulsar otro enfoque de la realidad informativa, disminuyó su actividad inicial y ha incrementado su presencia en otras manifestaciones vinculadas con aspectos antropológicos y culturales.

La tendencia actual de este género se orienta a un uso testimonial de fiestas y costumbres populares, actos colectivos de grupos sociales con funcionalidad documental, de memoria, más que de instrumento beligerante o de arma de lucha. No obstante, no se abandona del todo esta función, ya que vuelve a desarrollarse cada vez que los grupos sociales marginados, ecológicos o con algún problema como grupo tratan de dar y defender su versión de los hechos para contrarrestar y contraponerla a la versión oficial o a la dominante en los canales de televisión.⁷³

Sin embargo, otra línea abierta es la del documental subjetivo, aunque incardinada más en el video artístico y de tratamiento personalista y un tanto abstracto que el de orientación informativa. El documental subjetivo ha tenido un arranque prometedor, pero no acaba de alcanzar su desarrollo, tal como se comprueba en los certámenes a los que se concurre.

⁷³ Cebrían, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, ILCE, México, 2000, pp.362.

2.1. CARACTERIZACIÓN Y TIPOLOGÍA

Después de las dramatizaciones, se dice que el documental es la máxima forma de expresión en radio y televisión. La mayoría de los comunicadores dicen que, puesto que combina la información, los eventos especiales, el reportaje, la musicalización y el drama, ciertamente es lo más artístico en los medios. En su mejor aspecto, el documental sintetiza el arte creativo de los medios masivos y, al interpretar el pasado, analizar el presente o anticipar el futuro, contribuye especialmente a que el público tenga un mejor entendimiento. En ocasiones, todo esto se da en un solo programa, dentro de una fórmula dramática que combina el sentido intelectual y el emocional.

El documental es otra variante del reportaje de actualidad. Debido a la liberación que adquiere respecto a la actualidad inmediata, el documental introduce nuevos factores que lo caracterizan y diferencian de aquél. El documental es un grado superior en la información. No se queda en los aspectos fugaces, en lo más visible que muestra una noticia, sino que trata de llegar a las raíces de los hechos pasajeros, porque tal vez no sean más que manifestaciones de algo profundo que está ocurriendo en la vida de una sociedad sin que esta se dé suficiente cuenta.⁷⁴ Aborda la realidad desde una perspectiva distinta a la del reportaje. Busca lo permanente, la sedimentación que deja la vida cotidiana. Penetra en la realidad para adquirir un conocimiento más global, más duradero. Frente a la temporalidad y la fugacidad de los hechos que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable. Puede repetirse varias veces su emisión y siempre aportará al auditorio aspectos nuevos en los que no se había fijado anteriormente.

Luis Pancorbo ha propuesto el término *documentaje* para referirse a la confluencia del documental y del reportaje que se produce en su producción televisiva "Otros pueblos":

Si el análisis se ciñe a un tipo de programas como "Otros pueblos" son documental y reportaje. Participan del documental en carácter de actualidad, justificación del reportaje. En requerir el documento como base del código. En ilustrar el texto audiovisual con el esmero de realización que es pertinente. Participan del reportaje porque, otras veces, no sólo documentan, sino

⁷⁴ Fernández Asís llega hablar de principios fundamentales del documental además de incorporar también los principios desarrollados por Flaherty, *Radiotelevisión. Información y programas*. Vol. I, pp. 364-365.

deslindan, y porque más que acumular información, la seleccionan. Es decir, abiertamente la interpretan.⁷⁵

Sin embargo, la argumentación no parece suficiente para generalizar el término.

González Requena establece la diferencia entre el documental y reportaje por el aspecto narrativo, por la enunciación no subjetiva y la enunciación subjetiva, respectivamente. Entiende por documental:

...el discurso informativo caracterizado por una enunciación no-subjetiva (borrado de las huellas del enunciador: el relato de los hechos adquiere un tono –una retórica- impersonal, con la consiguiente exclusión de las funciones expresiva, conativa y fática) y, lógicamente, por un dominio pleno del contexto referencial.⁷⁶

Y por reportaje:

Discurso informativo caracterizado por una enunciación subjetiva (presencia explícita de las marcas de la enunciación que perfilan la figura de un reportero-informador-narrador que asume la toma de la palabra, lo que se traduce en un predominio compartido de las funciones referencial y expresiva y, en algunos casos, como veremos, también de la conativa y la fática) y, consecuentemente, por la activación del contexto comunicativo.⁷⁷

Es una división de fronteras que ofrece sólo una relativa clarificación, puesto que en muchísimos documentales aparecen las huellas del enunciador y, por el contrario, en algunos reportajes desaparecen. Por lo tanto, hay que buscar otras observaciones que ayuden a deslindar hasta donde sea posible el alcance de uno y otro.

La emisión del documental suele repetirse cada cierto tiempo. A pesar del transcurso de los años sigue manteniendo vigencia su actualidad, por ofrecer lo permanente y menos variable de los hechos. El reportaje de actualidad se transforma en documental cuando en lugar de mirar a la superficie de los hechos, objetos y personas, escudriña y ahonda en lo que tiene como seres, como esencia que no varía por la producción y

⁷⁵ Luis Pancorbo, *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*, IORTV, Madrid, 1986, pp. 105.

⁷⁶ Jesús González Requena, *El espectáculo informativo*, pp. 39.

⁷⁷ Idem., pp. 39.

manifestación de unos fenómenos determinados. Se centra en lo que marca realmente su vida, no en los hechos pasajeros.

El documental sigue la actualidad permanente, el documento que supera toda caducidad. No se detiene en la fluctuación de la actualidad inmediata, sino que selecciona e interpreta lo válido para el futuro.

Así, Robert Flaherty es una figura que influyó decisivamente en el desarrollo del documental moderno. Su película, *Nanook del norte*, terminada en 1922, sembró el modelo de un tipo especial de película documental, que iba por debajo de la cara extrema de la vida y seleccionaba de manera meticulosa los elementos que daban dramatismo a la relación entre las personas con respecto a los aspectos exteriores e interiores de su mundo. Flaherty partía de cierta actitud hacia la gente: elogiaba su fortaleza y su nobleza dentro de su entorno hostil o, en el mejor de los casos, difícil.

Pare Lorentz, distinguido por sus producciones "*El arado que abrió las llanuras*) y *El Río*", realizadas durante la administración de Franklin. D. Roosevelt en los años treinta, aportó otro tipo de documental. Presentaba un problema que afectaba a mucha gente y las maneras en que se podía solucionar. Los documentales de Lorentz incitaban al espectador a tomar ciertas acciones para remediar una situación desagradable o desafortunada. Un tercer tipo de documental lo tenemos en el ejemplo de una cinta inglesa, "*Correo nocturno*", del innovador John Grierson. Presenta de manera dramática, pero no sensacionalista, los detalles de la vida cotidiana. En este caso, la entrega del correo nocturno en Gran Bretaña. Dentro de este tipo de documental vemos a la gente y las cosas como son en realidad. Se nos da información auténtica, sin actitudes especiales y sin opiniones abiertas o insinuadas.

Estos tipos de documental ofrecen las bases para redactar los de la televisión de hoy. Puede utilizarse alguno de los tres enfoques que describí o, como sucede con frecuencia, combinarlos en diversos grados.

Por ello a continuación hago una clasificación de los distintos tipos de documental que la radio y la televisión han dado origen:

1. **Ecológicos o de naturaleza:** estudian la vida y comportamientos de las plantas y animales de forma solitaria o en grupo y las relaciones ecológicas dentro de la naturaleza.

Han dado origen a documentales más extendidos por las televisiones de todo el mundo gracias a sus más relevantes impulsores: Cousteau en los temas marinos y Félix Rodríguez de la Fuente en los temas de fauna.

2. **Literarios:** profundizan en la obra y vida de un escritor y buscan los escenarios donde se inspiran sus obras. Una vez captado y montados en imágenes y sonidos, se ofrece fragmentos con la obra del autor.
3. **De arte:** giran en torno a la descripción, análisis de un cuadro, obra completa, o vida de un pintor, escultor o arquitecto actuales o de épocas anteriores. Se centran en elementos propios del arte, no en los hechos extraartísticos, más propios del reportaje. El documental descompone el cuadro, lo examina en su conjunto y en sus partes, composición, colores, etc. El reportaje de actualidad se centraría en las vicisitudes del cuadro: traslados, pleitos, exposiciones que se vayan produciendo a lo largo del tiempo.
4. **Antropológicos:** examinan las características y formas de vida del hombre y pueblos; ofrecen una visión global y profunda de su idiosincrasia. Se centran generalmente en lugares y vidas que llaman la atención por su exotismo.⁷⁸ También reciben el nombre de documentales de relación humana.⁷⁹
5. **De viajes y exploraciones:** se centran en los elementos turísticos y folklóricos de lugares y rutas. Suelen tener como fin la promoción del lugar para atraer nuevo turismo.
6. **Industriales:** presentan los trabajos, maquinaria, funcionamiento y servicios de las empresas o de organismos. Muestran el entorno de la vida humana, social, fabricación y negocios generados por la industria. Suelen emplearse como una forma de comunicación e información corporativas.

⁷⁸ Luis Pancorbo, *Otros pueblos. Documentales de carácter etnográfico*, 1984.

⁷⁹ J. M. Valle Rorrado, "El documental de relación humana", en Mensaje y medios, núm. 2, IORTV, Madrid, 1978, pp. 77-80.

Estos y otros muchos tipos de documentales tienen en común los aspectos generales del documental, pero difieren por la materia y las exigencias que ésta impone a la realización. No siempre se presentan de forma pura, excluyente. Suele producirse una cierta combinación e interacción de unos tipos con otros. Tómese, pues esta clasificación como orientación.

Todos estos documentales tienen también un cierto apoyo en la actualidad, pero sólo como punto de partida y elemento motivador. Se aprovechan de una situación propicia en la que el tema ha despertado interés en la sociedad, pero no se centran en el aspecto más vinculado a la actualidad. Profundizan en la realidad, en los fenómenos de la cuestión que abordan con rigurosidad, detalle y sentido científico, artístico, publicitario, etc. No se convierten en noticia, sino en objeto de estudio y de transmisión de conocimientos entre los expertos o de éstos al público. Cumplen, pues, una misión distinta a la de los reportajes de actualidad.

El documental informativo aporta esta dimensión de actualidad a los documentales científicos y técnicos, pero la técnica y los objetivos serán los precisos para cada uno de los tipos. La radio y la televisión han producido, además, otro tipo de documental que tiene como materia los hechos noticiosos generados por una sociedad. Su manera de tratarlos se basa en un criterio informativo que profundiza en los aspectos documentales, de permanencia y trascendencia para la sociedad. Hay que hablar, por tanto, también del documental informativo en sentido restringido, en cuanto trata hechos producidos por la realidad informativa.

En algunos momentos las televisoras han empleado los documentales como relleno y reajuste de programación, como algo secundario, que en cualquier momento se introduce sin previo aviso. De este modo se le ha subvaluado, no se le ha dado categoría para constituirse en programa. Las interrupciones en cualquier pasaje le restaban atractivo. Últimamente con la llegada de documentales de gran prestigio, se ha rechazado este sistema de programación y se le ha concedido un lugar en la misma. Algunos grandes documentales se han situado a las horas de mayor privilegio en la programación como es el caso de la serie televisiva México Nuevo Siglo dirigida por Enrique Krauze. El documental ha ganado y ha despertado interés por hechos y realidades que hasta ahora, por desconocimiento, apenas tenían estima.

La importancia que la televisión mexicana concede a los documentales ha llegado a tanta altura que su producción ya ha superado el de las unidades aisladas. Ahora se piensa en las clasificaciones de miniserias de seis o siete capítulos e incluso series de 13 capítulos que se dejan abiertas para una posible continuación. Si alcanzan suficiente calidad, suelen penetrar bastante bien en el mercado internacional. La nueva dimensión de los documentales televisivos ha llevado a la coproducción, para una mayor rentabilidad y una mejor calidad.

Aunque el documental ha logrado ya tener un lugar por sí mismo, con independencia del sistema de producción que se haya empleado, vídeo o filme, y de la forma de divulgación, emisión televisiva, quioscos, o exhibición cinematográfica, sin embargo las peculiaridades de los medios han conducido a establecer ciertas diferencias y matizaciones entre el documental cinematográfico y el televisivo.

Cine y televisión son dos medios que comparten gran cantidad de elementos expresivos, técnica y montaje. Se diferencian por las características generales de ambos medios y las repercusiones que tiene su aplicación al documental.⁸⁰

La televisión insiste más en el carácter de novedad y de actualidad de la materia que trata, o al menos lo vincula con alguna información de actualidad, aunque posteriormente se centran y profundizan sólo en aquello que tiene de menos perecedero. El cine desarrolla aquellas dimensiones estéticas de un tratamiento más reposado y artístico y de mayor originalidad. Ambos medios cuidan la calidad de la imagen y del sonido, pero la televisión de más preferencias al rasgo informativo que al estético.

El cine no sigue de cerca la actualidad. Se centra en hechos y realidades de valor perenne y llega a modificar los entornos de la realidad para lograr mejores encuadres, una iluminación de más calidad y rodaje plano a plano. La televisión apenas puede someter la realidad a unas exigencias de mayor calidad, aunque precisamente el género documental es el que más permite trabajar de este modo. La televisión sigue y persigue el desarrollo propio de la realidad, la dimensión informativa profunda y permanente. El documental cinematográfico recoge la dimensión estética, expresiva, al margen de su actualidad.

⁸⁰ Michael Robiger, *Dirección de documentales*, 1987.

Ambos medios aplican estos planteamientos a cualquier contenido que traten. Los dos pueden centrarse, por ejemplo, en un objeto de estudio científico. La televisión destacará el ámbito informativo permanente del hecho. El cine, la belleza y la expresividad, y aplicará todo su técnica para dar un tratamiento de máxima calidad de imagen y de sonido. No obstante, el documental televisivo y cinematográfico intentarán que el producto final tenga una prolongación más allá de la actualidad inmediata y que se avisto transcurrido los años sin merma de valor en sus contenidos, tratamientos e interés para el público, lo mismo que se estudian los fenómenos históricos y artísticos. Cuanto más tiempo transcurra, mayor testimonio ofrecen y más alto nivel documental adquieren.

El documental televisivo profundiza en la dimensión histórica y trascendental de los hechos de la actualidad. Las imágenes de guerra, de la Primera y Segunda Guerra Mundiales, recogidas como hechos de actualidad por el cine y conservadas en los archivos, han perdido su carácter de testimonio pasajero y han adquirido el valor documental que tanto está explotando la televisión en sus series de documentales históricos.

Es otro elemento de comprobación de cómo, lejos de la separación entre el cine y la televisión, se producen nuevas relaciones por ese uso de ambos medios. El cine captaba los hechos por su valor informativo para los noticieros cinematográficos. Pasada la situación bélica, han perdido el elemento de reflejo de una batalla o de una situación particular, para convertirse en testimonio y símbolo de una guerra que la televisión aprovecha y transforma en imágenes de documental. Tenía un valor y ahora incorpora otra dimensión diferente.

Los documentalistas de la televisión más que en las evocaciones artísticas y literarias a las biografías, de los monumentos, de los vestigios históricos, piensan en las dimensiones sociales, antropológicas, prolongación, repetición-innovación de la historia, en la ecología actual humana y animal. Se recrean en el impulso vital del hombre y de la naturaleza. Por eso los documentales televisivos presentan con tanta frecuencia como materia de su trabajo al animal y al hombre. Es en el valor documental del hombre, de sus diversas formas de vida, donde alcanza su máxima expresividad. El hombre como objeto de un tratamiento documental adquiere rasgos de simbolismo que trasciende a las personas particulares que aparecen en pantallas para convertirse en signos de humanidad. Cuando el documental antropológico capta las imágenes de unas personas en un poblado lejos de la civilización, éstas no

importan tanto como seres particulares cuanto como forma de vida, de relaciones humanas y sociales de tiempos antepasados que le traen al hombre de la civilización actual recuerdos ancestrales, de tribu, y una forma nueva de cautivar su atención. Es particular en una experiencia que ha quedado lejana, pero a la vez encierra un contraste con su vida actual.

Series documentales como “Documentales del Once”, “Discovery Chanel”, “A&E Mundo”, “Biografías”, entre otros, han desbordado los límites del gran reportaje para convertirse en documentos de formas de vida humana que serán válidos después de muchos años. Ya son varias las series que se han producido con la intención de hacer un estudio científico a partir de las imágenes y los sonidos recogidos de la realidad. Esto da la idea de alcance, la profundidad y los requisitos científicos que reúne el documental televisivo que se diferencia claramente del reportaje de actualidad dentro de la televisión y del documental cinematográfico.

2.2. TÉCNICA DE ELABORACIÓN Y REALIZACIÓN

El documental requiere una cuidadosa investigación, análisis y evaluación del material. Puede adoptar distintos géneros: noticias, entrevistas, mesas redondas, dramatizaciones, discursos y música. El documental sigue una técnica, desde el borrador hasta el guión. Una vez que se decide cuál será el tema y el enfoque, el redactor lo delinea lo más claro posible para desarrollar una detallada hoja de rutina o resumen. Tras determinar qué material adelantado en realidad está disponible (entrevistas en vivo, material de archivo, grabaciones antiguas, fotos familiares y diarios, etc.), se puede escribir un guión preliminar. Cuando se completa la investigación y se cuenta con todo el material a utilizar en el programa, se prepara el guión definitivo.

El documental puede ser dramatizado, pero no como lo es el drama de ficción. Tiene que ser la representación fiel de una situación real. Esto no significa que todos los programas de este género sean impecablemente auténticos. Si bien su contenido es fáctico, informativo y educativo, la edición y la narración pueden hacer que cualquier serie de secuencias reales parezcan otra cosa y no lo que en verdad son.

El documental tiene que hacer que el público piense y sienta. Éste explora en lo posible las razones por las que algo sucedió, así como la actitud y las emociones de las personas involucradas. Para evaluar las consecuencias

y las trascendencia del hecho dentro de la sociedad, se puede recurrir a los comentarios de los expertos y la reacción de otros individuos afectados por el acontecimiento.

Mientras el reportaje suele orientarse más hacia la objetividad, el documental se inclina hacia la interpretación y el punto de vista. Algunos documentales se preparan en el estudio y dependen en gran medida de entrevistas y de material de archivo, pero la mayor parte se filman o se graban en el campo. Los hechos (gente y sucesos grabados en vivo) son esenciales para crear un programa que tenga crédito.

Este género televisivo, contiene palabras auténticas de personajes verdaderos (también textos, cartas, publicados o no, si es que se trata de sujetos que ya no viven o que no puede llegarse a ellos, o que no se consiguió una grabación de su voz). También se muestran sus acciones mediante imágenes animadas (o fotos y dibujos, si no es posible contar con película o video, o si murieron antes de que existieran tales recursos), además de imágenes y sonidos de los acontecimientos. Este material, que a veces no parece tener relación entre sí, debe reunirse en una obra dramática y coherente, y editarse de acuerdo con el plan y el guión.

¿Cómo empezar? Lo primero es tener la idea. Ésta suele venir del productor más que del redactor. ¿Qué temas de interés general valen la pena tratar?, etc. Este tipo de programa puede partir de temas que no sean controvertidos, como pueden ser los bellos paisajes del sur de Baja California o la vida en tiempos de Leonardo da Vinci. Si permanecen sin causar controversia son reportajes. Si ésta surge, se convierten en documentales.

Así, a partir de lo antes mencionado, propongo una serie de pasos a seguir para la elaboración de un documental para ser transmitido por televisión:⁸¹

Primero, es necesario determinar el tema y el punto de vista. ¿Se tratará de un documental subjetivo?

Segundo, preparar un borrador tentativo; no un plan definido, sino muy general.

⁸¹ Algunos de los pasos que se mencionan para elaborar un documental, fueron interpretados por el autor de la tesis de una entrevista que se realizó a Luis Lupone, productor de la serie México Nuevo Siglo.

Tercero, hacer una investigación exhaustiva. Analizar las opciones que ofrece la biblioteca. Visitar personalmente a la gente y los lugares. Definir qué material audiovisual y de audio puede conseguirse y considerarlo.

Cuarto, preparar una escaleta más definida, y una hoja de resumen detallada.

Quinto, trabajar estrechamente con el productor y el director para dar solidez al argumento y preparar un guión completo (a veces, el mismo redactor es el director y productor). Durante esta etapa, el redactor puede sugerir ciertos materiales y ayudar a reunirlos, además de recomendar la orientación del trabajo.

Sexto, conforme se reúna el material, preparar frases introductorias y de conclusión, entrevistas y materiales de apoyo, borrador de preguntas y respuestas, así como elementos de transición para que el guión comience a tomar forma. Con cada material que llega, el redactor revisa el borrador para añadir lo nuevo y lo que no esperaba, a la vez que desecha el material previo que no se consiguió.

Séptimo, cuando tenga casi todo el material, preparar el guión completo y revisar, en una junta, con el director y el productor.

Octavo, ya que el redactor y el resto del equipo de producción reunieron todo el material, lo revisaron y lo escucharon varias veces, se escribe el guión definitivo, también llamado *guión de trabajo*. Con la última versión se selecciona y organiza el material que se empleará en la edición final y se calcula la duración del programa. El guión de trabajo y la *transcripción* (transmisión al aire) deben ser idénticos. Debe contener las grabaciones, las entrevistas y otros materiales que no pueden redactarse de antemano palabra por palabra. Hay productores que preparan su guión de trabajo en forma de hoja de rutina o de resumen detallado, pero sin especificar las grabaciones. Algunos sí incluyen la transcripción del material grabado, en audio o en video. Es común que se obtenga mucho más material del que puede utilizarse.

En ocasiones, un programa completo puede desarrollarse a partir de pocos minutos de cinta disponible en exclusiva para una estación o para un productor. El redactor podría decir que dicho material ofrece un comienzo o un final muy especial y construir el resto del programa en torno a él.

Así, la clave para lograr un buen documental es dotarlo de una historia con interés humano. Incluso si sólo deseas presentar hechos, y aun en el caso de que estos parezcan simples y escuetos, puede hacerlos dramáticos. Desarróllelos mediante la personificación de los rasgos de la gente que en ellos representa. No importa si el tema central es un objeto inanimado, por ejemplo, desperdicios tóxicos, una nueva ratonera, un artículo de moda o un explosivo nuclear, dótelo de cualidades vivas.

Desarrolle el guión de acuerdo con los mismo principios básicos que se usa para escribir un drama o un comercial. Llame la atención. ¿Cuál es el problema o la situación que debe abordarse en el programa? Esto es importante, sobre todo en el documental. Estudie a la gente o a los personajes que intervienen en el asunto. Despliegue el tema dando a conocer más información. Si es documental, construya el conflicto por medio de las complicaciones hasta alcanzar un punto crucial. Si bien los sucesos de mayor trascendencia producen una acción dramática, los menores los aspectos humanos, son importantes para establecer la empatía y mantener el interés del público.

Casi siempre se utiliza un narrador, pero se debe considerar que demasiada narración causa distracciones. No permita que el programa parezca una serie de entrevistas o conferencias con fines educativos. El narrador puede resumir la información que usted no pudo conseguir en material audiovisual. Procure que los puntos sean claros y concisos y, si está aportando una opinión, asegúrese de incluir todas las versiones sobre el tema, ya que la evidencia puede contribuir a sustentar su postura.

Sin embargo, la planificación de la técnica para la elaboración de un documental está basada en el mantenimiento de la fidelidad a la realidad, en su seguimiento y en el búsqueda de una profundización. El documentalista cuenta con tiempo para la elaboración de su trabajo. Se supone que el propio documentalista es ya un experto en el tema que trata y en el dominio de sus planteamientos generales y, por tanto, sólo necesita una documentación y un estudio de los perfiles particulares que solicita el nuevo tema. Una vez estudiada la cuestión y sus diversos aspectos, indaga la mejor localización para su trabajo, permisos y contactos con las personas que vayan a intervenir.

En televisión el valor de los documentales está en la imagen de la realidad.⁸²

Para Michael Rabiger los ingredientes más destacables del documental son la imagen y el sonido en sus diversas manifestaciones, pero lo que le proporciona forma y propósito es la estructura y el punto de vista. El punto de vista "es un sesgo ideológico, una especie de punto de vista predecible que los sistemas filosóficos o políticos aplican sobre cualquier tema que es sometido a escrutinio. Pero en este caso me refiero a la sensación de identidad que surge cuando estamos buscando el punto dominante desde el cual se hace el "relato" de la película".⁸³

En televisión suele cuidarse con esmero su elaboración global. La grabación suele hacerse casi plano a plano. Depende de las características del tema. Cuando se trata de documentales sobre animales y vida marítima, hay que pasar muchas horas de espera hasta que se produce el fenómeno que se trata de captar o hay que hacer un seguimiento durante una temporada para apreciar la evolución. De ahí que el proceso de producción se plantee según las posibilidades y exigencias de la realidad tratada. Cuando se realizan series, la grabación se plantea sobre varios temas de manera simultánea para mayor rapidez, ahorro de gastos y aprovechamiento del tiempo. El resto se resolverá en la mesa de montaje. Para la realización en interiores son importantísimas las formas de iluminación que se empleen, particularmente cuando se trata de captar animales de tamaño microscópico o hechos que se resuelven en espacios pequeños. Esto supone el planteamiento y uso de una técnica especial.

En el documental, lo mismo que en el reportaje, también caben múltiples técnicas narrativas. Es un género abierto a la experimentación expresiva. Es frecuente el empleo de la voz en off en televisión y la voz de narrador en radio, así como la búsqueda de fórmulas narrativas en las que desaparezca este hilo conductor y que sea el montaje de las imágenes y sonidos el que marque la continuidad.⁸⁴

En los documentales televisivos el presentador cumple una función importante. Se convierte en materia testimonial. Por esta razón el documental

⁸² David Culbert, *"Historians and the Visual Analysis of television News"*, en William Adams y Fay Schreibman, (eds.). *Television Networks News*, George Washington University, 1978, pp. 143.

⁸³ Michael Rabier, *Dirección de documentales*, pp. 176.

⁸⁴ Radio Barrie Redime, *Emisoras locales, Hispano europea*, 1984, pp. 76.

incorpora la imagen del presentador experto en la materia.⁸⁵ No es mero presentador o animador del documental, sino parte integrante de la materia del mismo. Es un intérprete que profundiza más allá de la apariencia de las imágenes de la realidad y sabe relacionar unos movimientos con otras situaciones. La exigencia que debe cumplir es la de ser buen comunicador audiovisual, que sepa hablar y expresarse audiovisualmente y, sobre todo, dosificar su presencia sobre fondos neutros o como referencia de un hecho que se produce al fondo, para no sacar al protagonista de la realidad de la que habla.

Su presencia está justificada en cuanto aporta su testimonio y una profundización mayor. En los casos restantes su presencia quedará en la voz en off. No sirve el uso de voces de locutores u otros presentadores. Importa su voz como testimonio y documento de persona especializada en el tema. Hay una tendencia bastante arraigada en la actualidad, por la falta de una gran personalidad dentro de la empresa o del grupo de informadores, de buscar la asesoría o la presentación final del documental por un especialista reconocido en el mundo científico o destacado sobre el tema que se trate. En este caso, el beneficio para el documental es doble: se recogen los documentos de la realidad y, además, el testimonio de la personalidad que por sí misma podría ser objeto de un programa, de una entrevista y que en este tipo de elaboración del documental se recoge como parte integrante e imprescindible del mismo.

Se ha criticado de exhibicionismo personal la presencia de los documentalistas e invitados especialistas en los documentales. La crítica es válida si se ciñe sólo a los abusos, a los deseos de algunos de "robar cámara" sin justificación. Pero si la crítica se efectúa de modo general a cualquier presentación, no es admisible. La presencia de estas personalidades no cumple una simple función informativa y narrativa que puede ser resuelta mediante una voz narradora en off. Su presencia está justificada porque son parte del documento, de tal manera que si se prescindiera de ellas el documental pierde parte de su valor. No se les puede confundir, pues, con presentadores, actores o estrellas del medio. Reciben el culto a la personalidad propia del medio, pero de ningún modo se les puede encuadrar en el star system de los hombres del espectáculo e incluso de la información.

La técnica documental está orientada a proponer una realidad con toda su expresividad aparente mediante el uso de aparatos que escudriñen el tejido

⁸⁵ Douglas Cleverdon, "Tratamiento del material documental desde el punto de vista del autor: realidad y subjetividad", en III Semana Internacional de Estudios de Radio, pp. 195-214.

interno. El documental científico ha desarrollado las técnicas microscópicas y de cámaras de alta velocidad para captar movimientos de la realidad imperceptibles al ojo humano. El documental ve y oye, más allá del alcance de los sentidos humanos, lo atómico y lo cósmico. Es su grandeza y su esplendor para entusiasmar a un auditorio con la realidad más que con las representaciones. Este es el poder de encanto, de fascinación, de deslumbramiento que generan los buenos documentales.

2.3. ESTRUCTURA Y ESTILO

La estructura del documental está determinada por la concepción como serie o como programa unitario. En uno y otro caso se atiende a la armonización organizativa, pero se trata de unidades diferentes. Las series exigen una concepción global de todos los capítulos. Unos perfiles y elementos comunes de continuidad para que las partes sean reconocidas dentro del conjunto. Los capítulos particulares de una serie adquieren una trabazón con los anteriores y abren la puerta para el siguiente. Parten del interés que despertó el anterior y el final tiene que cerrar con la tensión suficiente para que el público siga la serie.

La unidad de la serie está determinada por el tema, cada uno de cuyos aspectos está repartido en capítulos, por la presencia del experto o del propio documentalista responsable y el sometimiento a unas formas de tratamiento y presentación afines.

Cada capítulo tiene a su vez una estructura interna condicionada por la duración, generalmente de media o de una hora, conforme a la cual se distribuye la materia para lograr el ritmo adecuado. Cada programa tiene su propia unidad. Aparte de los comienzos y finales en los que se mantiene cierta vinculación con el capítulo anterior y el posterior, respectivamente, el desarrollo del tema tiene su propio encadenamiento según la fuerza comunicativa del documentalista.

Los planteamientos y estilos van desde aquellos que exponen los hechos con todos los recursos narrativos que les otorga el sistema audiovisual en cualquiera de sus formas, sin excluir ni siquiera la dramática, hasta aquellas que lo abordan con una narrativa de tipo didáctico, atendiendo a todos los condicionantes que imponen los medios audiovisuales para una correcta transmisión de conocimientos. No hay, pues, fórmulas prefabricadas.

Dependerá de cada tema y de cada documentalista. Precisamente el documental, como se ha señalado anteriormente, admite libertad de tratamiento, de estructura, de narratividad y de estilo. Se ha hablado del documental de autor. Es en la organización del material y del estilo donde mejor se manifiesta esa autoría personal y distinguible. El documental exige a los autores un dominio pleno de la expresión oral para su comunicación personal y de la expresión audiovisual para el tratamiento global del documental. Las grandes series de documentales se caracterizan precisamente por el dominio que sus autores tienen de la técnica comunicativa audiovisual.

El documental busca la originalidad y la novedad de las imágenes y sonidos, lo nunca visto ni oído, la vida que late más allá de lo que el ojo y el oído humano perciben o de las actividades y comportamientos que son escasamente asequibles para el auditorio. Importa la estructura organizativa del documental, pero también la originalidad de los planos, de los encuadres y del montaje. El tiempo con que se cuenta permite consumir horas hasta lograr lo que se desea con el máximo de perfección.

La narración del documental se basa en la exposición de los hechos, de las acciones, de los distintos modos de comportamiento que las personas y animales tienen en determinadas situaciones. Pueden incorporar otros géneros, particularmente la entrevista, para recoger el testimonio de las personas que participan en los hechos y las versiones que ofrecen otros expertos. El documental trabaja con el material captado de la realidad y con documentos de archivo fotográficos, escritos y de imágenes en movimiento. Emplea todo aquello que pueda incorporarse con fluidez en su narración y que sirva de apoyo a lo que se desee expresar.

La serie, cada capítulo, o cada programa particular da fuerza y coherencia a su unidad mediante un ritmo adecuado y un estilo peculiar. Tampoco hay normatividad para el ritmo. Cada autor impone el suyo según la estructura generada y la forma expositiva adoptada. Lo importante es que sea adecuado a la forma expresiva y la adaptación a cada una de las partes del documental. Se exige también para el ritmo una gran creatividad al documentalista y un sentido de la cadencia de imágenes y sonidos que además sea acorde con la capacidad descodificadora del público.

La unión, interrelación de estructura, estilo y ritmo generan una manera peculiar de presentar la materia de cada capítulo o de cada serie. A esto hay que añadir una concepción global conforme a las características del medio al

que se destine y además la perdurabilidad de sus contenidos y estilo para el futuro. Para alcanzarlo es preciso una expresión auténticamente audiovisual en la que las imágenes y sonidos, además de cumplir con un valor testimonial y documental de la realidad, funcionen armónicamente para dar con el estilo y el ritmo audiovisuales pertinentes hasta convertir el documental en una producción con cierto nivel estético. Lo máximo a lo que puede llegar la información es a desarrollar una expresión artística audiovisual imposible de crear en otros géneros.

Finalmente, hago la mención de otros elementos estructurales que son necesarios tomar en cuenta para la realización de un documental, y estos son los siguientes:

1. Debe existir una selección cuidadosa de todo el material grabado para elegir varias frases cortas, dichas por los involucrados y presentadas pronto para captar la atención y el interés del público, además de decir nítida y concretamente de lo que se tratará el programa. La naturaleza rotunda de abrir en frío, es decir, sin introducción, sin música, sólo las frases, puede darle mucha fuerza al inicio. Es un modo rápido de que el espectador sepa cuál será el enfoque del documental. Está claro que se estudiará de manera profunda el suceso y a las personas. Se expondrá un problema y se buscarán soluciones.
2. Hay suspenso, un ingrediente importante para un documental. No es necesariamente el suspenso que se origina de esperar qué es lo que sucederá, porque el documental se basa en hechos y muchas veces ya sabemos qué es lo que pasa al final. El suspenso se puede dar en la manera en que nos vamos enterando de los motivos, las sensaciones íntimas y la actitud de quienes están involucrados, mientras se recrea el acontecimiento.
3. Los productores del documental en video deben estar familiarizados con las técnicas que D. W. Griffith aportó inicialmente a las películas. Una de estas técnicas básicas que pueden aplicarse al video es el corte dinámico: cambiar para ir adelante y volver de nuevo, entre dos o más sitios o personas, grupos, o grupos de personas, que siguen cursos paralelos en el tiempo y en la acción.

4. Se presentan diversas perspectivas, físicas y emocionales, en un orden que aumenta el dramatismo hasta llegar a un clímax, muy semejante al proceso de una obra dramática. Todos los elementos deben tener relación y construir juntos un todo, para que simultáneamente conduzcan al suspenso hasta desembocar en un detonante. Es necesario poner al espectador en el centro de la acción, para que así lo perciba, quizá con más fuerza, que si se tratara de una historia ficticia.
5. Cuando el guión casi ha terminado de decir lo que sucedió, no sucumba a la tentación de detenerse allí, como si ya se hubiera cumplido la finalidad del documental. El guión debe dar a entender, a través de las entrevistas y de la narración, que hay mucho más sobre la historia que tan sólo el “quién, qué, cómo, cuándo, dónde y por qué”. El guión puede comenzar a indagar los motivos, tratar de ir detrás del problema.
6. Al averiguar el porqué, el guión puede ir más allá de los participantes en el hecho y, siempre que sea posible, buscar a los expertos que analicen y comenten sobre el asunto.
7. Además de presentar las soluciones que se han tratado de llevar a cabo, si es el caso, el guión puede sugerir algunas otras alternativas viables.

CAPÍTULO III

1. CLÍO Y TELEVISIÓN COMO EMPRESAS CULTURALES ASOCIADAS

La primera vez que los mexicanos se enfrentaron a la disyuntiva de la televisión de acuerdo con su uso comercial o educativo-cultural fue la que dio origen al legendario viaje de Salvador Novo y Guillermo González Camarena. Explica Fernando Mejía Barquera que varios inversionistas privados extranjeros y nacionales habían acudido al presidente Ávila Camacho y luego al presidente Alemán, para solicitar se les otorgaran concesiones para explotar la televisión de manera comercial, cuando "en 1947 intelectuales y artistas vinculados al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)", en aquel entonces dirigido por Carlos Chávez, propusieron al presidente de la República que el gobierno estudiara la forma en que la televisión pudiera ser empleada como un medio de difusión y enseñanza con fines sociales y culturales".⁸⁶

La disyuntiva se daba entre los modelos estadounidense y europeo de televisión. Así, el presidente Alemán Valdés pidió se formara una comisión que recayó justamente en Novo y González Camarena, para estudiar en Europa y Estados Unidos cuál era la opción más indicada para México. Del resultado de la comisión ni hablar, la historia lo dejaba bastante claro.⁸⁷

Pero comenzaba a sonar la hora para que la televisión pasara de los proyectos a los hechos. El 7 de septiembre de 1946 se realizó la primera transmisión televisiva en México. Desde Havre 74, la estación experimental XHGC, propiedad del ingeniero Guillermo González Camarena, transmitió a la Liga Mexicana de Radio Experimentadores, ubicada en la esquina de Lucerna y Bucareli, un programa artístico y luego el locutor Luis Fariás entrevistó a diversas personas sobre la importancia del hecho, según narra José Mejía Prieto.⁸⁸

Algo similar ocurría con la primera transmisión del Canal 4 la noche del 31 de agosto de 1950: un programa artístico en el que concurrían por igual sopranos, tenores, la orquesta de Adolfo Girón, el ballet Chapultepec, un mago y la participación de numerosos cantantes populares. Simbólicamente, estas primeras transmisiones sintetizan lo que sería eso que llamamos

⁸⁶ Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, 1989, pp. 150.

⁸⁷ Pero si fueran necesarias explicaciones bien documentadas, el libro de Mejía Barquera las contiene.

⁸⁸ Jorge Mejía Prieto, *Historia de la radio y la televisión en México*, 1972.

televisión cultural en los primeros años: una ambigua mezcla de entretenimiento y cultura.

En sus declaraciones, los empresarios expresaban también esta ambivalencia. Rómulo O'Farril señalaba en ocasión de la primera transmisión del Canal 4, que el objetivo de su empresa era "hacer de este medio científico una contribución efectiva para la cultura y el engrandecimiento del país".⁸⁹ En marzo de 1951, la prensa comentaba algo por el estilo luego de la operación del Canal 2: contribuirá "al florecimiento cultural, artístico y económico de México".

Antes de la fusión de los canales 2, 4 y 5 en Telesistema Mexicano, ocurrida en 1955, la producción era muy limitada, "era corta y, aparte de exhibir películas de largometraje, comprometían su tiempo con agencias de publicidad", explica Gabino Carrandi en su *Testimonio de la televisión mexicana*.⁹⁰ Las agencias eran los intermediarios entre los canales y los patrocinadores. Representativos de este tipo de producción fueron los programas *El estudio Raleigh*, *El profesor Colgate*, *La hora Batey* y *Viana con los Zavala*, donde se separaba, cada vez con mayor claridad, la función de entretenimiento de la cultura.

Pero de esta primera década sin duda el fenómeno cultural más notable fueron los teleteatros. La competencia entre los canales 2 y 4 se centró en este tipo de producciones. Manolo Fábregas, el teleteatro de Ángel Garasa, *Fernando Soler y sus comediantes*, el teatro de Claudio Morett, *el Teatro Colgate*, que pasaba los viernes por Canal 2 y el *Teatro Bon Soir*, transmitido los domingos por el mismo canal.

Y para los niños estaba el *Teatro Cucurucho*, los títeres de Milisa Sierra, luego llamada *La hora de Milisa Sierra*, y no se puede olvidar los *Títeres de Rosete Aranda* que también tuvieron su espacio en los primeros años de la pantalla chica; pero fue el *Teatro fantástico* de Enrique Alonso el que dejó una huella en varias generaciones. Este programa de *Cachirulo* vio la luz en 1955 y se produjo durante 17 años, hasta 1971.

Los teleteatros hicieron época; se nutrieron de profesionales formados en el teatro que rápidamente se adaptaron a las características del nuevo medio; se crearon figuras destacadas, que pasaron de la televisión al cine,

⁸⁹ Ibid. pp. 184.

⁹⁰ Gabino Carrandi, *Testimonio de la televisión mexicana*, 1986, pp.82.

como Silvia Pinal. Actores como Luis Aragón, Enrique Rambal, María Elena Marqués, Julio Taboada, doña Prudencia Griffel rescatada del olvido, Judy Ponte, Antonio Passy, Héctor Iechuga, Magda Donato y Farnesio de Bernal dieron vida a todo tipo de personajes del teatro mexicano y universal. Entre los directores se contaron también los maestros Enrique Ruelas y Salvador Novo; Julio Prieto fue escenógrafo en la televisión de esos años.

Manolo Fábregas dio una idea de lo que eran estas producciones: se transmitían en vivo, se ensayaba una semana, cuatro horas diarias y los textos, por supuesto, se decían de memoria; “como no había exceso de publicidad ni de programas a tiempo ni horarios precisos”⁹¹ las obras pasaban casi completas, ocupando hasta una hora y 25 minutos; “era maravilloso cómo se montaban los decorados en espacios tan pequeños, y teníamos interiores y exteriores; los exteriores eran grandes murales pintados por los llamados giseros, porque todo lo dibujaban con gis, con una profundidad maravillosa”.⁹²

A pesar de que se ha producido teatro para televisión en diversas ocasiones posteriores, este periodo de oro de los teleteatros se terminó en 1960 con la introducción del *videotape* y el paso franco a las telenovelas, que resultaban mucho más beneficiosas en términos económicos, tanto porque redujeron proporcionalmente los costos de producción, como por su naturaleza de capítulos seriados que garantizaba un telespectador cautivo por muchos días.

Pero los teleteatros no fueron lo único. Hubo emisiones musicales de carácter netamente cultural, como las transmisiones de la ópera y conciertos de Bellas Artes. *El Concierto General Motors* era transmitido desde el estudio A de Canal 2 y él, según el anecdotario, acudían los espectadores vestidos de gala.

Otro tipo de emisión musical era *Joyas líricas*, hecha en 1955 y dedicada al género chico español, es decir, a las zarzuelas y operetas, patrocinada por cigarrillos El Águila y anunciada por Rubén Zepeda Novelo. También estaban *Intermezzo musical de Max Factor* y un programa llamado *Música inmortal*. La frontera entre cultura y entretenimiento se adelgaza.

⁹¹ Laura Castellot, *Historia de la televisión en México narrada por sus protagonistas*, 1993, entrevista con Manólo Fábregas, pp.129.

⁹² *Ibid.*

Un ejemplo más fue el programa *Por el cielo de México* transmitido en 1959 que, si bien se inclina más al entretenimiento, la presencia de Agustín Lara en él se obligaba a mencionarlo como referencia. Algo similar ocurre con las *Tertulias de don Susanito* con Joaquín Pardavé, donde la presentación de ciertas personalidades hacen que un programa de entretenimiento pueda tener algún interés cultural, sobre todo desde nuestra perspectiva.

En 1956 hacen su aparición los programas de concurso, también de naturaleza ambigua pues, aunque tratan temas de diversas áreas del conocimiento, el esquema del concurso inutiliza la información objeto del programa para el televidente al fragmentarla. Aún así se debe mencionar *El premio de los 64 mil pesos*, que hiciera historia, y el *Crucigrama Carta Blanca*, que no sobrevivió mucho tiempo.

En este panorama inicial de la primera década de la televisión sólo resta mencionar al cine, pues desde su origen la televisión se ha servido de los productos del llamado séptimo arte para alimentar su oferta. Independientemente de la calidad de los filmes, de su programación o de su uso, el cine no puede dejar de considerarse como uno de los espacios culturales dentro de la pantalla chica.

Sin embargo, la característica más notable en la programación televisiva de los años setenta fue la inundación y consagración de las series extranjeras, estadounidenses en su abrumadora mayoría, que desplazaron la producción nacional en los canales 4 y 5 y que en sus primeros años fueron la esencia de la programación de los canales 8 y 13, ambos nacidos a finales de 1968.

En la producción nacional los teleteatros y su época dorada se habían acabado para dejar espacio a las telenovelas. Pocas son las excepciones: el *Teatro Bon Soir* se mantiene algunos años de esta década; el Canal 8, de Televisión Independiente de México, transmitió *Teatro de la Azteca*, emisión que acabó en 1971; seguía, como se dijo, el *Teatro fantástico* de Enrique Alonso. Pero nada que pudiera compararse en la cantidad de recursos y tiempo al aire de unos años atrás; una vez más, un criterio de rentabilidad hacia a un lado un tipo de programa al que sin duda podemos llamar cultural, para privilegiar otro en que sólo cuanta el entretenimiento como gancho para asegurar altos niveles de audiencia.

A la telenovela no se cuenta como un producto cultural, a menos que se haga una excepción para referirse a las llamadas telenovelas históricas, la

primera de ellas realizada justamente en esa década. Producida por Miguel Alemán Velasco para Telesistema Mexicano, dirigida por Ernesto Alonso, con guión de Miguel Sabido y protagonizada por Columba Domínguez e Ignacio López Tarso, *La tormenta*, serie que se ambientaba durante la Intervención Francesa, vio la luz en 1967; luego sería retransmitida por el Canal 11 en los años setenta.

Excepciones fueron los programas *Siglo XX* y *Testigo de la historia*, ambos de la paternidad de Jacobo Zabludovsky. Un hecho importante fue que empezaron a importarse las series culturales de divulgación, entre cuyas pioneras destaca *Nuestro mundo*; otro programa fue *Cine mundial*, hecho con base en cartelera y comentarios de Pepe Alameda. Se mantuvieron los programas de concurso y las emisiones musicales que cada vez más se orientaron al entretenimiento, abandonando paulatinamente sus rasgos estrictamente culturales.

Asimismo, el presidente Luis Echeverría desarrolló una política diferente a sus antecesores, que se percibe en la compra de Canal 13 en 1972 y su posterior transformación en red nacional; también en ese año para ser preciso, en el mes de mayo, Echeverría “inauguraba en Oaxaca la primera estación de una nueva y vasta red televisiva estatal denominada Televisión Cultural de México (TCM)”.⁹³

Otro cambio significativo: en 1973 Televisión Independiente de México, concesionaria de Canal 8, se fusiona con Telesistema Mexicano para dar origen a Televisión Vía Satélite S.A. (Televisa). La televisión privada se fortalece también frente a la política echeverrista.

TCM fue una institución de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT), regida por un Consejo de programación que dependía de la Comisión de Radiodifusión de la Subsecretaría de Radiodifusión de la SCT.

El decreto presidencial del 2 de mayo de 1972 autoriza a la SCT a concentrar la participación de entidades y dependencias gubernamentales en la radiodifusión, antes dispersa, en un solo organismo. Como resultado, TCM nace con el propósito de hacer “una nueva programación para el teleauditorio de México”, una programación que se convirtiera en “la guía o bitácora cultural de la televisión mexicana”.⁹⁴

⁹³ Efraín Pérez Espino, *Los motivos de Televisa*, pp.50.

⁹⁴ *Televisión Cultural de México*, 26 de junio-2 de julio de 1972.

La tarea esencial de TCM, además de la creación de una red nacional para los estados, era definir el uso del tiempo oficial en la televisión concesionada equivalente al 12.5 por ciento del total al aire, así como programar las llamadas selecciones de los canales 11 y 13, ambos propiedad del estado. Todo este tiempo equivalía, a mediados de 1972, a 7 horas con 15 minutos diarios de lunes a viernes, a 12 horas los sábados y a 13 los domingos.

Con TCM el gobierno echeverrista intentaba rescatar, al menos en parte, la obligación del Estado de ocupar su papel en la "tarea educativa y formativa de la televisión".⁹⁵

Fue en los primeros años del canal 13 como propiedad estatal, en los que se presentó una programación que dio lugar a las transmisiones culturales. Pero a través de TCM se negociaron espacios en todos los canales, como nos deja ver la siguiente panorámica de la televisión.

En primer término, mencionaré los programas producidos por dependencias e instituciones del gobierno federal con el propósito de divulgar la tarea gubernamental. Entre ellos *IMAN orienta* por Canal 4, *Tu seguridad es mi patrimonio* producido por el IMSS y transmitido por Canal 8 y *Tareas nacionales*, que pasaba por Canal 2 y cuyo propósito era convertirse en el equivalente a la *Hora Nacional* de la radio. También debemos considerar *CONACYT*, transmitido por Canal 4, aunque estuviera dedicado, naturalmente, a la divulgación científica.

Con la nueva política del Canal 13, el teatro regresó con programas como *Teatro en su casa*, luego reemplazado por *Los lunes teatro*, en los que se ofrecían por igual producciones mexicanas y extranjeras. En este mismo rubro debemos incluir el programa *Canasta de cuantos mexicanos*, también de Canal 13, que si bien no se basaba en textos teatrales sino narrativos, el proceso de producción era equivalente al de los teleteatros.

Una serie de factura nacional muy lograda, entre teleteatro y telenovela, sobre la obra de Víctor Hugo, ocupó un lugar especial: *Los miserables*, transmitida también por Canal 13.

⁹⁵ *Televisión Cultural de México*, 20-26 de noviembre de 1972.

Para niños este canal ofreció *El juicio de los niños*, programa conducido por Jorge Saldaña; *Viajando y pensando con los niños, trabajando como en el jardín de niños*, y una emisión de concursos llamado *Pompa pipiltzin*. Por su parte, Canal 2 sólo ofrecía *Para niños y similares*, un programa de tipo informativo con diversos temas.

A las emisiones de concursos que se mantenían, como *El gran premio de los 64 mil pesos* de Canal 2, se agregaron otros como *Gane bailando* de Canal 8, cuya característica cultural se refería a que se trataba de danza folclórica; por Canal 4 se transmitió *Estudiantinas que estudian*, donde grupos escolares cantaban y competían en diversas materias académicas.

Los programas musicales que se escapaban del simple entretenimiento fueron variados: *El piano en el tiempo*, por Canal 8; música folclórica en *Latinoamérica ya*, de Canal 13; *Escala musical* en el 4; el nocturno *Concierto en su hogar* de Canal 5, donde también se transmitía *La canción desconocida*; o la serie importada por Canal 13 *Gran concierto*, conducida por Leonard Bernstein.

Hubo también varias series de producción nacional cuyo objetivo era difundir los atractivos turísticos y culturales de las distintas regiones del país: *la vuelta a México en 60 minutos* de Canal 4 o la emisión semanal *México desconocido*, bajo la dirección de Harry Moller en el 13. No olvidar *conozca México*, serie de 360 documentales en los que se presentó un amplio recorrido por toda la geografía nacional para ofrecer una panorámica de costumbres, culturas y paisajes, hecha entre 1970 y 1971 por Telesistema Mexicano.

El Canal 4 destinó un espacio diario a series de divulgación científica o artística, la mayor parte integradas con programas comprados en el extranjero. Entre ellos recordamos *Artistas, museos y galerías*; *escenarios del arte*; *cultura en imágenes*; *la familia del hombre* y el célebre *Imágenes de nuestro mundo*.

En esta misma categoría el Canal 8 transmitió *Evolución*, el Canal 5 *Universo 5*, y el Canal 13 *Caminos del mundo*, *El mundo salvaje de los animales*, *Misterios de la ciencia*. El Canal 8 comenzó a programar series producidas por la UNAM, además de cederle la programación de ciertos espacios a la filмотeca de la máxima casa de estudios.

También se produjeron programas con invitados especialistas que discuten sobre diversos temas como *Confrontación*, conducido por Miguel Ángel Camposeco para Canal 13; *Qué pasa en México*, programa de Guillermo Ochoa en Canal 8, que iba más allá del formato de noticiero para ofrecer encuestas, entrevistas y opiniones de especialistas sobre diversos temas de actualidad.

Una mención aparte merece Jorge Saldaña, hombre con gran trayectoria en los medios, quien luego de trabajar en Telesistema Mexicano y Canal 11 fue pieza clave en el proyecto de Canal 13 a partir de 1972. Productor y director de numerosos programas, la mayor parte de ellos de corte cultural, podemos recordar *Sopa de letras*, dedicado a la literatura; *Los 13 millones del 13* (no confundir con *Las 13 preguntas del 13 de Pedro Ferriz*); *Desayunos del 13*; el pionero *Noticiero ecológico* y, por supuesto, los *Sábados culturales*, más tarde llamados *Sábados con Saldaña*.

Y, finalmente, el cine mantuvo su presencia a lo largo del tiempo, en espacios bien definidos, destacándose la *Permanencia voluntaria* de canal 8, *Butaca 8* y los ciclos del Canal 13.

Lo curioso es que ya para 1973, el relativo rigor con el que se programaba el tiempo de TCM comenzó a hacerse demasiado flexible y se empezó a considerar como culturales a programas como *Esta noche* con Manolo Fábregas, la barra de caricaturas del Canal 5, series estadounidenses como *Lassie*, *Tarzán*, *Mi bella genio*, y otras por el estilo, así como las transmisiones de fútbol. Evidentemente no existía material suficiente —ni importado, ni producción nacional— para ocupar los horarios que se habían propuesto. Tal vez esto conduce a la idea residual de la cultura en la pantalla de cristal, tan explorada en los últimos años de la década de los setenta y durante los ochenta.

La concepción de la cultura en cápsulas, iniciada tal vez unos años antes, se consolidó: los comentarios de salvador Novo en *24 horas*; la emisión semanal de 10 minutos llamada *Platicame un libro* con Severo Mirón por Canal 13, o la *Invitación a leer* con Fausto Castillo que, producida por TCM, pasaba diariamente entre semana con una duración de cinco minutos y cuyo objetivo inicial fue la difusión de la colección *Sepsetentas*, son ejemplos de lo anterior.

Esta idea de cultura por goteo se exponía también en minireportajes que presentaba Enrique Figueroa bajo el título de *Cuestión de minutos* por Canal 4; en palabras de Raúl Cremoux esta labor cultural se “verá traducida en minibreviarios (SEP), en miniteatros (Canal 13), en minicomentarios (Canal 5), en minipresentaciones (Canales 2, 4, 5 y 8)”⁹⁶ sólo para cumplir con la ley, pero sin un verdadero interés cultural.

En los años ochenta, sin duda el hecho más significativo para la televisión cultural fue la transformación del entonces Canal 8 en cultural. “El viernes 25 de marzo de 1983 Televisa presentó a los medios de comunicación en nuevo proyecto de Canal 8, que a partir del 4 de abril dejó de transmitir publicidad y se dedicó a la difusión cultural bajo el lema la alegría de la cultura, con dedicatoria especial para los jóvenes del Valle de México”⁹⁷.

Independientemente de los motivos que condujeron al consorcio televisivo a lanzar este proyecto y mantenerlo al aire por más de siete años,⁹⁸ el hecho de que una compañía televisora privada renuncie a la publicidad para dedicar un canal completo —ciertamente local en ese momento— a tareas que le corresponden al Estado en estricto sentido, es insólito.

Un antecedente estratégico en la conversión de Canal 8 en estación cultural fue el convenio que Televisa firmó con la UNAM en 1977, a partir de una huelga de los trabajadores universitarios, con el fin de transmitir clases por televisión “por medio de programas didácticos que seguían la línea de la serie *Introducción a la Universidad*”.⁹⁹ Cuando finalizó el conflicto laboral las supuestas clases se convirtieron en dos series de programas: *Introducción a la Universidad*, que ya existía, y *Tópicos y temas universitarios*. La importancia de este esquema queda de manifiesto en el hecho de que “de estas series, realizadas a partir del conocimiento de los profesores e investigadores de la UNAM, se produjeron y difundieron de junio de 1977 a marzo de 1983, un

⁹⁶ Raúl Cremoux, *¿Televisión o prisión electrónica?*, pp. 105.

⁹⁷ Pérez Espino. Op. Cit. pp. 60.

⁹⁸ La hipótesis de Pérez Espino propone cuatro factores: 1.- La pugna interna entre los socios de Televisa; 2.- la crisis económica de 1982, que provoca la devaluación del peso, encareciendo las importaciones de programas, contrayendo el mercado publicitario y provocando la quiebra de grupo Alfa, socio de Televisa; 3.- un factor político debido a la pérdida de confianza de los empresarios al gobierno a raíz de la nacionalización de la banca; y 4.- un factor ideológico frente a las posibles agresiones estatales, en las que se propone desplazar la cultura promovida por la burocracia por su propia visión.

⁹⁹ Efraín Pérez Espino, Op. Cit. pp. 44.

total de 12 mil 250 horas de programación”¹⁰⁰ bajo el *copyright* de la televisora.

El modelo se renovó para el lanzamiento del canal cultural gracias a un convenio firmado por Emilio Azcárraga Milmo y el rector Octavio Rivero Serrano, según el cual la UNAM se haría cargo de la barra matutina de las 8:00 a las 15:30 horas y a partir de esta hora la programación la haría Televisa, para lo que fue nombrado Miguel Sabido como director del canal.

En sus declaraciones, los responsables del proyecto afirmaban que su trabajo se encaminaba a los jóvenes, en un espacio donde pudieran expresarse todas las corrientes y en el que se quitara lo solemne y lo acartonado a la cultura;¹⁰¹ no era un proyecto dirigido a los intelectuales sino a las mayorías, “se trata de ofrecer al público...más opciones...deseamos que a través del canal se incremente el interés personal en las artes, las ideas, la historia y de manera muy especial en su propio país.”¹⁰² Este trabajo de Televisa con la UNAM sirvió a ésta primera para justificar su proyecto cultural, ya que la segunda era una institución dedicada a la ciencia, la cultura, la tecnología, etc., por lo que Televisa justificaba así su papel de difusora de cultura.

Es curioso observar que en su programación el aspecto más puramente cultural no fue el único, sino que había también un tipo de preocupación social educativa. Pérez Espino explica que “el énfasis puesto en telenovelas educativas como *Acompáñame*, que según Miguel Sabido produjo una sensible baja en la explosión demográfica nacional..., así como en el programa *Tú...a alguien le importas*, muestran una evidente preocupación de los dirigentes (del canal) en coadyuvar a la solución de los problemas de la comunidad metropolitana”.¹⁰³

Se habla de dos periodos del canal cultural de Televisa, aunque el criterio es puramente formal. El primero de ellos va del 4 de abril de 1983 al 21 de abril de 1985 en el cual la frecuencia se transmite por Canal 8. Con la puesta en marcha del estatal Canal 7, XHTM Canal 8 pasa a convertirse en el actual XEQ Canal 9; de esta manera el segundo periodo va del 22 de abril de

¹⁰⁰ Armando Ponce, “Para el rector Televisa es el medio adecuado para llevar la UNAM al pueblo”. Revista *Proceso* 334, 28 de marzo de 1983, pp. 46. También citado por Pérez Espino.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Efraín Pérez Espino, *Op. Cit.* pp. 64. El autor anota también que dichos valores curiosamente se contraponen con los que habitualmente transmiten los otros tres canales de la empresa.

1985 al 19 de noviembre de 1990. Y aunque se había anunciado una reestructuración en la programación, ésta no cambió en lo esencial.

Sin embargo, este cambio en la programación que había anunciado Televisa no llegó a realizarse, pero no se entiende el porqué de esta decisión, ya que se había comprado programación extranjera de corte cultural que ni al Canal 11 y el 22 Televisa permitió adquirir. Por lo tanto, se perdió esa oportunidad de ser transmitida por los distintos canales de la televisión mexicana y seguir con el mismo esquema de programación como la que hasta hoy podemos apreciar. Pero esto sirvió en algún momento para justificar el compromiso que tiene la televisión de difundir cultura a nuestro país, llevando a cabo dicha transmisión de programación para cumplir con lo establece nuestra Ley Federal de Radio, Televisión y Cinematografía en sus artículos tercero y quinto sobre la contribución para elevar el nivel cultural del pueblo y conservar sus características nacionales, las costumbres, tradiciones, la propiedad en el uso del idioma y a exaltar los valores de la nacionalidad mexicana.

En su trabajo sobre el canal cultural de Televisa, Pérez Espino agrupó la programación en varios bloques:

1. Las series de la UNAM
2. La barra infantil
3. La barra de programas juveniles de orientación social
4. Los programas estelares
5. El cine y las series puramente artísticas

Sobre el primer grupo no abundaré, baste consultar el trabajo de Patricia Fernández sobre "Televisión universitaria de la UNAM" aparecido en el primer tomo de *Apuntes para la historia de la televisión mexicana*.

La barra infantil se integraba esencialmente por *Plaza Sésamo*, por caricaturas extranjeras de divulgación entre las que Pérez Espino destacaba *La historia del hombre*, *Érase una vez*, *Corazón diario de un niño* y *las Aventuras de Tom Sawyer*.

También formaban parte de la programación infantil series documentales y didácticas como *Follow me*, *El nuevo mundo salvaje de Lorne Green*, *Animales, animales*, *Universo*, *Érase una vez un hombre y Supervivencia*, entre otras.

Finalmente, el único programa producido por Televisa (como se sabe *Plaza Sésamo* es una coproducción) era *El tesoro del saber* que tenía planteamientos didácticos. Esta emisión, cuya frase publicitaria era “la forma alegre del saber”, se proponía cumplir, de manera informal, objetivos de enseñanza-aprendizaje para el público infantil. Su estructura desarrollaba un tema diferente cada programa, a partir de la pregunta de uno de sus personajes, humanos o marionetas, que era respondida con ayuda de otros recursos audiovisuales.

De la barra juvenil destaca *El mundo de los jóvenes*, un programa sabatino de larga duración en el que había segmentos dedicados a distintos temas, taller de televisión, aeróbicos, cápsulas culturales, películas extranjeras, cartelera cultural y música. Otros programas eran *A toda música*, *Deporte juvenil*, *Mente sana*, *Reporte juvenil*, *Tú.. a alguien le importas*, y secciones de videoclips con música de rock.

De la programación destinada a los jóvenes sobresalía *Video Cosmos*, con un “formato de programa ómnibus que transmite una enorme cantidad de pequeñas cápsulas informativas sobre indeterminado número de temas”,¹⁰⁴ intercalado con videos de cantantes nacionales y extranjeros de música moderna; esta estructura en realidad lo que provocaba era un discurso muy fragmentado de la información cultural.

Los programas estelares fueron producidos por el propio Canal 9 y eran: *Contrapunto*, *Noche a noche*, *En busca de México*, *Estudio 54* y *Conversaciones con Octavio Paz*, entre los más importantes.

Contrapunto era un programa de debate conducido en sus primeros años por Jacobo Zabludovsky y desde 1986 por su hijo Abraham. Este programa vivió bajo el signo de la controversia, no sólo la que se planteaba en él, sino la que provocó el manejo y conducción del programa. Numerosos críticos acusaron a Zabludovsky de manipular las discusiones gracias a la edición del programa, intercalando encuestas u otro de materiales para desacreditar las

¹⁰⁴ Efraín Pérez Espino, Op. Cit. pp. 69.

opiniones que no concordaban con el consorcio. Para otros, como Pablo Marentes, entonces director de Imevisión, el Canal 9 sólo repetía lo hecho por el Canal 11, pero con el “glamour que da la televisión privada”.¹⁰⁵

Noche a noche fue un programa de entrevistas a diversas personalidades artísticas, conducido por Félix Cortés Camarillo en su primera época y más tarde por Agustín Granados, con quien el contenido del programa se volvió más crítico y plural tanto en sus temas como en sus invitados.

En busca de México, fue una serie documental en la misma línea de tantas otras que mostraban aspectos culturales y turísticos de diversas zonas del país.

Destacaba por supuesto la serie *Conversaciones con Octavio Paz*. Por cierto que la presencia del escritor en Televisa generó una gran cantidad de críticas por la polaridad e ideologización del debate de esos días, pero también es cierto que el poeta derribó falsos prejuicios para acercarse a los medios, superó la alergia que sentían los intelectuales por la televisión.

También tuvo éxito el programa *Estudio 54* en el que se hacía un análisis de distintas corrientes musicales, sus compositores y sus intérpretes, pero poniendo énfasis en las modernas. Conducido por Jaime Almeida, *Estudio 54* basaba su éxito en el tono coloquial y desenfadado en el que se ofrecía la información y en un abundante uso de recursos audiovisuales. De manera sobresaliente se orientó a la música contemporánea y fueron célebres en esos años sus programas sobre los grandes mitos como los *Beatles* y *Elvis Presley*, que se repitieron en varias ocasiones. El programa decayó, disminuyó su atención en los clásicos y se centró en la llamada música popular mexicana, con lo que se acercaba a un programa de entretenimiento, en demérito de su posible valor cultural.

La última barra estaba constituida por el material que proporcionaba la filmoteca de la UNAM, así como por programas extranjeros, la mayor parte comprados a la BBC, sobre diversos aspectos artísticos agrupados en el nombre genérico de *Los autores*. En este espacio se integraban teleteatros, telenovelas históricas y adaptaciones de obras de la literatura universal para la televisión.

¹⁰⁵ *Ibid.* pp. 73. El autor cita una entrevista hecha por Ricardo Garibay a Pablo Marentes el 31 de mayo de 1986.

Un breve balance del canal cultural de Televisa tendrá que apuntar los niveles de audiencia que conquistó, en parte gracias a su atinada campaña publicitaria, pero también al uso de recursos. Aún así, autores como Florence Toussaint opinaron que “la vida compleja, contradictoria, polémica de la cultura mexicana está ausente de las pantallas de la televisión privada. Pese a su aparente pluralismo, el consorcio sigue utilizando un cedazo fino para detener aquello que amenace su predominio”,¹⁰⁶ A pesar de todas las críticas, durante esos siete años siete meses Televisa opacó todo intento de opción cultural gubernamental y desplazó a los canales del Estado de esa tarea que les correspondía.

En la década de los noventa, en nuestro país ha reinado una inclinación descarada hacia el libre mercado, ha significado para la televisión cultural un desarrollo contradictorio: producciones interesantes, pero una falta total de continuidad en la programación, escasa producción nacional en la televisión privada y un escenario muy pobre en la televisión abierta.

Empecemos por un programa iniciado en los últimos años de la década anterior, *Para gente grande* (luego llamado *Encuentros para gente grande*) de Ricardo Rocha en Canal 2. Era una emisión nocturna que, en una mezcla de programa de entretenimiento, mantenía segmentos significativos dedicados a diversas manifestaciones artísticas como literatura, teatro, cine, artes plásticas y también espacios de debate. En ese sentido, Rocha es una de las figuras de Televisa que más se ha preocupado por mantener una postura abierta, plural y preocupada por la cultura. Desde *Para gente grande* hasta su actual *Detrás de la noticia* se ha convertido en un hombre fuera de lo común en su empresa.

Una disputa entre intelectuales llegó a la televisión. En 1990 la revista *Vuelta* organiza, con apoyo de algunas empresas privadas, el coloquio “la experiencia de la libertad”. Poco después, en 1992, se realiza el “Coloquio de Invierno. Los grandes cambios de nuestro tiempo” bajo los auspicios de la UNAM, el CNCA y la revista *Nexos*. Estos dos eventos causaron revuelo y escándalo en el mundo de los intelectuales mexicanos y se mencionan debido a que el primero tuvo transmisiones por Televisa y el segundo por Imevisión.

También en esos años se llevó a la pantalla de cristal la serie llamada *Biografías del Poder*, basada en los libros de Enrique Krauze; al igual que en

¹⁰⁶ Florence Toussaint. *Televisa, el quinto poder*. pp. 54.

el papel se realizaron ocho trabajos, de buena factura, sobre los caudillos de la Revolución Mexicana, desde Porfirio Díaz hasta Lázaro Cárdenas.

Para 1992 Televisa anunció su proyecto Cadena de las Américas, un ambicioso plan televisivo para transmitir a lo largo de seis meses, de abril a octubre, programas para conocer la multiplicidad de costumbres de 19 países de Iberoamérica. En realidad se hizo mucho ruido y hubo pocas nueces. Lo que se recuerda es la producción de una telenovela que, ésa sí, no tenía nada de cultural.

A la par que el país ha cambiado, la televisión ha sabido reconocer nuevas necesidades informativas. Así es como se desarrolla una serie de programas de debate, muchos de ellos centrados en lo que podemos llamar cultura política. Entre éstos se encuentra *Nexos*, por ejemplo, que fue heredado por Imevisión a Televisión Azteca. Hoy, es tal vez esta área la que tiene más espacios en la televisión: *Detrás de la noticia* de Rocha, *Chapultepec 18* de Joaquín López Dóriga, en Canal 40 hay varios, pero destacó *Realidades*. En Multivisión podemos contar *En blanco y negro* con Carmen Aristegui y Javier Solórzano, y *Punto de partida* con Jorge Fernández, sólo para mencionar a los más importantes.

Sin embargo, en Televisa la producción de programas culturales se ha reducido drásticamente. Sin contar a los mencionados programas políticos, sólo queda la coproducción para realizar una nueva edición de *Plaza Sésamo*, para niños, y para adultos lo que realmente destacó y continua al aire fue en su momento la serie dirigida por Enrique Krauze, *México Siglo XX* y que ahora lleva el nombre de *México Nuevo Siglo*, que pasa dos veces por semana por Canal 2.

Otra producción importante que hay que señalar es la que produjo Héctor Tajonar llamada "*El Alma de México*", coproducida por Conaculta y Televisa y presentada por Carlos Fuentes, en la que se pretendió ofrecer un panorama de las grandes realizaciones artísticas del pueblo mexicano a lo largo de tres milenios y estuvo dividida en cuatro periodos históricos: el prehispánico, el virreinato, la independencia y el contemporáneo.

Es importante señalar que la llegada de personajes difusores de la historia de México como Octavio Paz, Enrique Krauze, Carlos Fuentes, entre otros a Televisa, y la incursión de la propia Televisa en series de corte cultural coproducidas con otras instituciones públicas, se da con la intención de lograr

una ganancia política, ya que así justifica su función social como medio de comunicación y portador de cultura. Además estos personajes y la propia Televisa, aunque lo nieguen, ellos siempre han mamado de los enormes recursos que le ha pagado el Gobierno y los priistas.

La situación es muy diferente en la televisión de paga, donde encontramos una oferta muy fuerte: tan sólo en Cablevisión existen cinco canales con la totalidad de su programación de tipo cultural: *Discovery chanel*, *Animal planet*, *Mundo olé*, *Travel*, *People & Art* y *Discovery kids*, sin contar la decena de canales dedicados al cine. La oferta de Multivisión es más modesta, pero tiene el mismo perfil. Sin embargo, como salta a la vista prácticamente toda la programación cultural es de origen extranjero.

Sin embargo, otra forma de concretar lo que ha sido la televisión cultural es a través de quienes la han hecho. Entre ellos, tal vez uno de los intelectuales pioneros fue Salvador Novo, desde su famoso viaje de 1947 en compañía de González Camarena por encargo del presidente Alemán. Novo fue, en la televisión, comentarista, escritor, publicista y director de escena; escribió para la BBC de Londres y estuvo a cargo de uno de los mejores programas de teleteatro de los años 50 que se transmitía por Canal 4. Al final de su vida, ya como cronista de la ciudad, mantuvo una presencia constante en el programa de noticias *24 Horas* de Jacobo Zabludovsky.

Una experiencia singular fue la llamada telecrónica *Toda una vida*, realizada por Televisa en 1981, protagonizada por Ofelia Medina y dirigida por Héctor Mendoza. Se trató de una superproducción filmada en locaciones para realizar sólo 20 capítulos cuyo tema original era la vida de María Conesa, con un reparto nutrido de actores provenientes del teatro universitario, con ensayos y una serie de buenos números musicales del llamado género chico.

Senda de Gloria es otra serie que vale la pena recordar. Ambientada en la Revolución Mexicana, esta superproducción de Televisa y el IMSS, realizada en los años ochenta, narra la gesta histórica de 1917 a 1938 con Cárdenas y la Expropiación Petrolera, en aproximadamente 30 horas de grabación ininterrumpida: Sin duda, se trató de un trabajo sin comparación, si bien en los últimos años Televisa produjo otra telenovela histórica importante, *El vuelo del águila*, ambientada en la lucha por la independencia nacional. En ambos casos el contenido histórico, más o menos rigurosa, permite que se les clasifique también como un fenómeno de la televisión cultural.

Así, como podemos ver, Televisa como empresa privada es un agente común directo de la acción cultural, interviene en el círculo cultural no sólo con el fin de ofrecer un producto, sino también de influir en la orientación del circuito, de crear una tradición artística determinada, de combatir una escuela opuesta, etc. Complementan este círculo los medios de producción (base tecnológica, propiedad de medios), el canal de comunicación, el público y las instancias institucionales de organización.

En sus canales de comunicación Televisa ha tratado de estandarizar la cultura al masificarla para que los contenidos sean impersonales y no alcancen la selección, esto unido al conformismo fomentado por los medios ha reducido la creatividad del público manteniéndolo como actor pasivo.

Televisa se ha visto en la necesidad de volver el arte mercancía, para llegar al público, porque con la explotación masiva de los medios de comunicación han quedado fuera los mensajes culturales que no tiene la forma de mercancías, con un valor de intercambio económico o un valor como medio de presión ante la opinión pública.

Por ello Televisa es promotora de la industria cultural al producir, reproducir, conservar y difundir a la cultura con criterios industriales y comerciales. Y en este sentido impone condiciones de vida y de trabajo a los creadores e intérpretes porque la industria cultural presupone exigencias económicas. Además la presión de volver las obras mercancías no permite que exista una permanencia de esfuerzo o una maduración lenta de un pensamiento o una obra, porque los medios de comunicación masiva le han dado como característica principal la novedad e inmediatez a los productos vendibles.

El hecho de que Televisa decida incursionar en la alta cultura apoderándose, en lo posible, de la producción del artista y de los intelectuales, le ayuda a legitimar su permanencia dentro del ámbito de la cultura. Gracias a su aparato publicitario logra captar la atención del público hacia lo que produce y darles a éstos una importancia mucho mayor que la que tiene por sí mismos. De este modo, Televisa se asegura el monopolio de la cultura, ya no sólo el de la cultura de masas, sino también el de la creación artística.

Así, el problema no es que Televisa se apropie de la difusión cultural, sino que no existan otras opciones y las políticas culturales implementadas por el gobierno no sean firmes en sus proyectos y mucho menos en sus resultados.

Lo ideal sería que Televisa respetara todas las formas de expresiones culturales que existen en el territorio nacional y que las difundiera de manera no elitista tomándolas en cuenta a todas sin caer en el nacionalismo porque el arte debe ser universal.

Y que por otro lado exista variedad en la promoción cultural, para lo cual se debe poner mayor énfasis en la educación cultural y artística. Y desarrollar diversas políticas culturales que impliquen un compromiso con la creación y la crítica.

Por ello, Televisa trabaja con ciertas políticas que la ha mantenido en el lugar que hasta el día de hoy se encuentra. Por lo que, interpretaré las políticas que este monopolio maneja para conocer sus objetivos.

Las políticas son:

En Televisa sabemos que la vida de una empresa depende de su rentabilidad...

Para Televisa, lograr un trabajo rentable significa garantizar la viabilidad de nuestro futuro, encontrar los recursos para mejorar nuestros productos y lograr el crecimiento de nuestra gente.

En Televisa reconocemos el valor que tienen el entretenimiento y la información...

El entretenimiento y el acceso a la información son una necesidad humana.

En Televisa están orgullosos de poder satisfacer esta necesidad, con programación y productos de la más alta calidad, que van desde los noticieros y programas informativos, como reportajes y documentales; hasta programas de entretenimiento, como telenovelas, programas cómicos y series.

En Televisa conocemos el valor de nuestra gente...

Para la empresa, el activo más importante de la compañía está en su gente, en el talento y la creatividad que sólo las personas pueden imprimirle al trabajo.

Se cree en la eficiencia y en el compromiso, en promover el trabajo en equipo y en el cumplimiento de las metas que se hayan establecido.

En Televisa tenemos un profundo compromiso social con México...

En Televisa reconocen que son concesionarios de un activo de los mexicanos, por lo tanto, tienen la responsabilidad de apoyar y promover las causas encaminadas al bienestar del país. En los mercados internacionales, somos embajadores de las costumbres mexicanas y del idioma español, por lo que sus acciones deberán representar este compromiso.

En Televisa creemos en la dignidad humana y en el respeto a la persona...

Reconocen el valor de la vida y la salud como una norma ética. Sin embargo, no renuncian a presentar las dificultades del mundo contemporáneo. En Televisa serán siempre respetuosos y promotores de los derechos humanos.

En Televisa creemos en los niños, por eso los apoyamos...

Se sabe que la niñez representa el futuro de una sociedad, y por eso se implementan proyectos que contribuyan a su sano desarrollo. Ofrecen entretenimiento de calidad con segmentación clara, para que los padres de familia puedan decidir lo que sus hijos ven o no en televisión.

En Televisa somos un foro abierto a todas las expresiones...

Se cree en la libertad de expresión y en la responsabilidad que esto implica. Son un foro abierto a la pluralidad del mundo moderno y damos cabida a diversidad de expresiones.

En Televisa somos una empresa orgullosamente mexicana que busca el liderazgo mundial...

Reconocen los valores de lo mexicano y, a la vez, procuramos insertarnos en el contexto mundial, en busca de nuevos mercados y nichos para trabajar. Somos promotores del idioma español y la cultura que representa.

Sin embargo, nos damos cuenta que Televisa aún con todo lo mencionado anteriormente nos ofrece alternativas y objetivos diferentes y sólo una vez en su programación semanal dedica un espacio para transmitir programas de tipo cultural, es decir, sólo podemos ver programas de este corte los días martes a las 23:30 horas y los sábado a las 13:00 horas por Canal 2.

El programa que transmite Televisa por dichos canales es el de la serie México Nuevo Siglo de Enrique Krauze, aunque cabe mencionar que también se transmitían programas de RTC para cumplir con el reglamentado tiempo oficial del 12.5%, esto hasta el pasado mes de octubre de 2002, ya que fue modificada la ley de radio y televisión eliminando este impuesto a los medios electrónicos. Estos programas en alguno de los casos, resultan ser documentales, por lo que se le tomaría como una programación de tipo cultural.

Así, nos podemos dar cuenta que Televisa sólo transmite programación que le deje rating y dinero. Por ello, a partir de este análisis de cómo es que opera Televisa en la cultura y cómo ha ido desarrollando este papel a través del tiempo, podremos entender cuál es la relación que existe entre Clío y Televisa para la difusión de programas de corte cultural.

Así, el personaje clave que colocó los cimientos de lo que hoy en día es Televisa, fue Emilio Azcárraga Vidaurreta, a quien se le atribuye la visión empresarial para meterse de lleno al negocio de los medios de comunicación.

La segunda etapa de una de las empresas de medios de comunicación más grandes de América Latina, se desarrolló bajo la directriz de Emilio Azcárraga Milmo, quien basó su estrategia principalmente en un proceso acelerado de internacionalización de la empresa.

La tercera generación de la familia la representa Emilio Azcárraga Jean, a quien le corresponde administrar quizá una de las etapas más difíciles, caracterizada por la austeridad y por la necesidad de hacer más eficiente la empresa ante el requerimiento de consolidar la política de expansión y globalización desarrollada por su padre.

La etapa inicial de Azcárraga Jean al frente de Televisa ha estado marcada por el signo de la austeridad y del combate a la estructura de gastos del corporativo.

Y es que a pesar de que en el primer trimestre de 1998 Televisa revirtió sus pérdidas al alcanzar 809 millones de pesos de utilidad neta, contra los 227 millones de pérdidas que reportó en el mismo periodo de 1997¹⁰⁷, no fue suficiente para hacer frente a las deudas contraídas.

Según información extraoficial, la deuda bancaria de Televisa ascendía en junio de 1998 a mil 600 millones 977 mil pesos, de los cuales 591 millones 736 mil tenían un vencimiento a corto plazo.¹⁰⁸

Ante tal situación, a partir del 21 de mayo de 1997 Azcárraga Jean autorizó un plan de reestructuración financiera con la finalidad de ahorrar más de 200 millones de dólares anuales hasta el año 2000 y lograr la disminución de los costos operativos en un 35 por ciento.

El esquema incluyó recortes de personal, congelamiento de sueldos a ejecutivos, disminución por conceptos de viáticos y donativos, y se consideró la ventana parcial de empresas no estratégicas como Aeromar, Mercatel, Boletel, Skytel y Vendor, entre otras. Igual suerte corrió el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, que después de 17 años de funcionar cerró sus puertas.

Asimismo, se creyó que la Editorial Clío, Libros y Videos sería cerrada ante tal situación por la que pasaba Televisa, pero sólo le fue reducido su presupuesto para la edición de revistas y libros, así como la realización de los programas de la serie México Nuevo Siglo, ya que a Televisa le interesaba seguir en el rubro de la cultura para que no fuera criticada por intelectuales y su público por no cumplir con la función social que la televisión supuestamente debe cumplir, que es la de informar, educar y entretener.

Por lo que a partir de esos momentos, la relación que ha establecido Clío con Televisa ha sido sólo la de comprometer a dicha empresa a llevar a cabo la transmisión de los programas que produce la serie México Nuevo Siglo, es decir, Clío ve a Televisa simplemente como la transmisora de la serie.

Así, toda la planeación, la producción, la concepción, los temas y la realización ha sido un proceso interno de Clío.

¹⁰⁷ *Reforma*, 1º de mayo, 1998, p.10 A.

¹⁰⁸ Alberto, Barranco, "Empresa", *Reforma*, 7 de julio, 1998, p. 6 A.

Clío entrega un master terminado y lo transmiten, sin embargo Televisa tiene consorcios económicamente poderosos y en algunos de ellos participa con un porcentaje de acciones, pero para Clío el papel que siempre ha jugado esta empresa ha sido únicamente ser su transmisor.

2. HISTORIA DE CLÍO

En 1991, Emilio Azcárraga Milmo convenció al historiador Enrique Krauze para dar origen a un sello editorial para publicar libros pictóricos sobre la cultura e historia de México. Estas publicaciones llegarían a los menos preparados y ayudaría a fomentar el gusto por la lectura, que era tan escaso a nivel nacional. Para mantener precios bajos, Azcárraga insistió en que los libros incluyeran publicidad. Krauze se resistió hasta que tuvo la idea de rehacer los anuncios con diseños históricos para mantener una congruencia estética.

Así, para el año de 1991 surge editorial Clío, su nombre tiene origen a partir de una propuesta que se lleva a cabo entre la empresa Televisa y el señor Enrique Krauze. Azcárraga Milmo hace que se llame Clío, Libros y Videos, pero el trabajo con Enrique Krauze y su equipo empieza con todo lo que es la parte editorial.

Editorial Clío, nombrada así en honor de la musa griega de la historia, publicó su primer libro, sobre el revolucionario Francisco I. Madero, en 1993. Se vendió una alentadora cantidad de 300 mil ejemplares. Durante los siguientes cuatro años, Clío vendería 10 millones de libros, de 65 títulos, de los cuales *Felicidad de México*, sobre la Virgen de Guadalupe, vendió 1 millón.

Todos los sellos editoriales fueron agrupados bajo la insignia de Editorial Televisa y en 1993 la división realizó ventas por \$320 millones de dólares. En general, en 1990, 79% de los ingresos de Televisa provenían de la televisión; en tres años, esa proporción cayó al 59%, con la rama editorial marcando la gran diferencia. Luego de décadas de intentos en otros negocios, Grupo Televisa podía ahora llamarse, con todo derecho, una empresa de medios diversificada.

Krauze trabajó así hasta 1994, cuya función de dicha editorial era básicamente producir libros y dar toda la asesoría a las telenovelas históricas que producía Televisa en su totalidad, pero tanto Enrique Krauze como el guionista de telenovelas, Fausto Cerón Medina y su equipo que estaba en Clío asesoraban los guiones de las telenovelas históricas y daban, como quien dice, sustento teórico a dichos guiones.

Asimismo asesoraban a la empresa en todo lo que era iconografía, vestuario, el casting, se empezó hacer un archivo fotográfico muy grande para poder ambientar esas telenovelas, pero Televisa las producía con mucho recursos y su montaje era responsabilidad de la misma empresa.

Clío, la musa de la historia, ha tenido devotos fieles en México, desde tiempos precortesianos. Generación tras generación, época tras época, en los pequeños pueblos y las grandes ciudades, siempre han existido personas cuya vocación consiste en mirar al pasado. Unas veces los mueve la piedad por los tiempos idos, el deseo, como dice Herodoto, de preservar la memoria de hechos y personas que no merecen caer en el olvido. En otras su búsqueda responde a la exigencia de hallar claves para entender el presente, a sentimientos como el placer y la nostalgia, a resortes intelectuales como la sed de conocimiento o la simple curiosidad. Todas estas motivaciones han arraigado en México. Venturosamente, nuestro país ha dado al mundo una cadena interminable de historias e historiadores.

Editorial Clío es un eslabón más en la añeja cadena de historias e historiadores mexicanos. Su labor es recobrar, recordar, recrear el pasado, pero al hacerlo intenta utilizar métodos del presente. Desde el invento del cine y quizá antes, desde la primera fotografía, se ha vivido de manera creciente bajo el imperio de la imagen. Nada hay que lamentar en esa situación: la letra, la palabra, el verbo seguirá siendo el vehículo fundamental de conversación entre los hombres y los pueblos. Pero, ¿por qué no combinar la letra con la imagen y convocar al pasado con ayuda de ambas?

Clío tiene planes editoriales que rebasan el año dos mil. Confía en llevarlos a cabo y aún en exportar sus libros e ideas editoriales. México posee en su historia un tesoro espiritual que muchos países envidiarían. Su misión de la editorial es hacerlo asequible a las mayorías por el diseño, el precio y el contenido: enriquecer el presente en el espejo entrañable del pasado.

En Clío se quiere revivir el pasado, convertir sus libros en un museo visual apoyado por una información breve, suficiente, pertinente. Los ha llamado biográficos porque el enfoque principal apunta hacia las personas, pero se propone biografiar todo lo biografiable: no sólo individuos famosos sino individuos tipo, y no sólo personas sino ciudades, pueblos, colonias, instituciones, empresas, personas morales, entre otros.

2.1. ANTECEDENTES DEL PROGRAMA MÉXICO SIGLO XX

Después del labor de asesoramiento a telenovelas históricas y del análisis iconográfico para la empresa Televisa, Enrique Krauze quiso que se hicieran videos para que acompañaran a los libros, estos videos tenían que ser producto del libro, entonces llama a Stasia de la Garza quien trabajaba en la Dirección de Proyectos Culturales de Televisa, que desaparecía en ese momento y a Diana Roldán, quien fuera productora de la serie México Nuevo Siglo hasta el 31 de diciembre de 2002, para trabajar en dicha serie.

Era la época en que habían sacado “Los Tres Gallos” (Infante, Negrete, Solís), “La Colonia Roma”, que había tenido mucho éxito, estaban ya los libros de Porfirio Díaz porque estaba ya la telenovela “El Vuelo del Águila” en el aire, entonces Diana Roldán le presenta un presupuesto de un video de una hora a Krauze, quien más o menos conocía su idea y su formato para cada libro y se asustó. “O sea, verdaderamente los costos son muy grandes para poder tener un punto de equilibrio y recuperar en venta de video recursos para producir los programas”, dijo en aquel entonces Krauze a Diana Roldán.

Por lo que a partir de los presupuestos que le presentó Diana Roldán a Krauze, éste propuso hacer unos pilotos, entonces escogió hacer “Los Gallos” y “La Colonia Roma” y se empezó a trabajar con Fausto Cerón Medina y Nicolás Echavarría, dos de los documentalistas más clásicos que realizaron María Sabina y Cabeza de Vaca. Empezaron a hacer una serie sobre La Guerra Cristera, ellos tenían de alguna forma su propia dinámica porque una serie de la Guerra Cristera jamás se había tocado, requería y se tenía la oportunidad de poder entrevistar a todos los últimos sobrevivientes, los últimos cristeros, fue así como se hizo un registro antropológico de la Guerra Cristera.

Se hizo una versión de cinco horas, que no se editaron finalmente ni se pasó al aire, ya que se consideró que era lenta y que era una visión sesgada, al grado que se editaron las cinco horas en tres para aire y después en video se vendieron, ya finalmente, éstas tres horas. Hubiera sido mejor dejar la que estaba completa, dijeron algunos realizadores, porque se le empezaron a quitar cosas que no permitió que quedara tan clara ni una visión ni la otra. La Guerra Cristera llegaba a su propia dinámica, es decir, se tenía claro lo que se quería producir y decir en estos primeros documentales y se empezó a trabajar en los pilotos.

Evidentemente con Solís, Infante y Negrete, los realizadores de la serie tenían que hacer un trabajo de rescate de archivos, básicamente de películas, de fotografías y decidieron no usar testimonios porque todo mundo decía que estos programas eran muy cansados, poca gente iba a decir que Gavaldón tenía mal aliento, fuera de que María Félix decía que Negrete era mal amante, entonces se decidió basarse en los libros un poco para apoyar esa parte.

“La Colonia Roma” fue un experimento que después no gustó aquí, se empezó a trabajar con dos realizadores, Rosa Elena López Soquelman y Jaime Curi, este último había producido “Los Gallos” y fue quien realizó las primeras Biografías del Poder con Enrique, entonces era cuando Jaime Curi estaba como director de cortometrajes y lo conocía, y eso le daba un poco de confianza. Se invitó a Rosa Elena, una realizadora muy moderna, entonces se realizó “La Colonia Roma”. Rosa Elena hizo una especie de videoclip de representaciones de ciertos momentos históricos como por ejemplo, “El Hombre del Costal”, que era el famoso roba chicos de La Romita, pequeñas viñetas, ambientaciones con actores caracterizados de época para darle movimiento, porque lo que se tenía en la Roma era arquitectura y la otra parte que era la fotografía, entonces tampoco se tuvo testimonios realmente, sólo una entrevista con una viejita.

Cuando la demás gente lo vio, todo mundo dijo que qué padre, pero cuando lo vio Enrique Krauze y Fausto Cerón, dijeron que eso no era historia, finalmente se decidió que no era el estilo, pero ya estaba hecho y fue un programa pagado porque llevaba actuaciones y se empezó a trabajar sobre una idea de hacer lo que se llamara videohistoria.

Así, se hizo un demo de videohistoria donde había un todo: espectáculos, deportes, historia, momentos, entre otros, y ese demo, se lo llevó Enrique al señor Azcárraga y cuando él lo vio dijo que eso era la telenovela del presente, que había que hacer la telenovela del presente de alguna forma, porque muchos personajes estaban vivos o ya iban a morir, había muchos protagonistas de esos tiempos y de estas épocas y que era importante hacerlo y con base en ese día se comenzó a trabajar una serie y que tenía que ser una serie para televisión.

Ante esto, Diana Roldán cuenta una anécdota de la comida que tuvo Krauze con Azcárraga para decidir si se aceptaba el proyecto y dice que *“cuando Enrique se iba yo le di en un plastiquito un San Judas Tadeo, ya sé que tú no eres de mi bando, pero vas a la presentación y llévate esto. Fue una*

*comida, entonces cuenta que cuando terminó la comida Enrique le dijo a Azcárraga, mira, venía yo tan nervioso, que mira lo que me dieron, pues Azcárraga lo vio, lo abrió, lo sacó y dijo qué es esto y Enrique le dijo, un San Judas Tadeo y luego Azcárraga se lo echó a la boca y se lo tragó como pildora, esa es una historia, nunca voy a saber si fue un invento de Enrique”.*¹⁰⁹

Después de que Azcárraga había dado luz verde al proyecto se comenzó a trabajar en una serie a finales de 1995 y principios de 1996 cuya idea había sido del señor Azcárraga, entonces se hicieron unos pilotos. Se decidió hacer un primer piloto y que este piloto tuviera un presentador, que fuera narrador, se pensó en el señor Jacobo Zabłudovsky, lo cual era por un lado algo muy bueno, ya que era una figura autorizada, respetada, conocida, que les daba un rango, pero por el otro lado era la voz oficial de Televisa, entonces era difícil hacerse independiente de ese punto.

Se comenzó a hacer el primer piloto junto con Luis Lupone, quien ahora está al frente del proyecto, y se decidió que no llevaría presentador, que podía ser sólo una voz off y que era lo mejor porque Enrique no quería presentar. Se empezó a hacer una especie de consejo técnico con Fernando Garza Ramírez que era el brazo segundo de Krauze y con Fausto Cerón como historiador, con Ricardo Pérez Monfort se comenzó a trabajar y eran unas reuniones eternas, nadie se ponía de acuerdo, no había un rigor de la narración con la imagen porque no se tenía tiempo realmente para investigar y producir, no es una crítica, sino es parte de cómo se fue aprendiendo, sin embargo, se acabaron dos cortos, uno era de Ruiz Cortines, se invitó a Eduardo Herrera a participar, el otro era de Luis Lupone, Díaz Ordaz y el 68 y el día en que se presentaron los cortos, no asisten ni Fausto, ni Ricardo, ni Fernando y sólo asiste a la cita Diana Roldán, quienes dejan sola a ésta con Enrique y demás muchachos.

Ante tal situación, Enrique Krauze comentó “y yo dónde estoy”, a lo que responde Diana “cómo que dónde estás”, Krauze dijo “yo quería que estuviera mi pensamiento”, Diana responde “¡ah!, pues haberlo dicho”, entonces se decidió hacer una adaptación en esa parte de su obra, Biografías del Poder y de los Sexenios.

Así, se requería que hubiese la mayor cantidad de puntos posibles expresados en el documental y una línea editorial, por lo que Diana comentó

¹⁰⁹ Entrevista realizada a Diana Roldán el 17 de diciembre de 2001.

“creo que no se a acabado de entender, ahora que hubo este cambio, porque hablan de que Hank Heifetz, nuestro director creativo, era un tirano, claro que lo era, porque la producción es un ejército cuando hay línea editorial, por eso logramos durar cuatro años al aire porque tienes que mantener tu calidad y mantener tu línea de razonamiento y que cuando no nos pusiéramos de acuerdo en el proceso creativo iba a ver una voz que decidiera y esa voz era Hank.”¹¹⁰

Empezó la presión y el equipo que produciría la serie no quería salir al aire hasta que tuvieran tres meses terminados porque es un proceso creativo que lleva tres o cuatro meses, además de que hubo programas que costaron un año construirlos por dificultades tanto de contenido como consecución de material, como el caso de Salinas.

Sin embargo, la parte de Clío tuvo que nivelar el rigor histórico y el rescate y calificación del material, el mismo Televisa visita a la editorial para pedir material que ellos mismos tienen, pero que no saben dónde está, que Clío localizó, encontró y catalogó adecuadamente y es una desgracia porque es el archivo más maravilloso que hay y obviamente es como una tradición de un pueblo.

Además, se intentó que la serie funcionará como un espejo donde cada quien encuentre lo que quiere, que no sea una receta de cocina, que no sea la verdad íntima, que no sea una nota roja o amarilla, sino que realmente sean notas para una discusión, que al día siguiente se diga, vi esto y aprendí esto, oye papá fue así, realmente con una idea que le deje al espectador y así el medio cumpla su función social.

De esta forma, el departamento de videogramas de la editorial Clío inició con temas diversos, pero si vemos la serie hace falta abordar temas como el arte, falta también literatura, pero porqué no abordarlos, “porque hacer pintura es muy difícil, porque la mayoría está estático, porque hacer literatura es interpretar la palabra, la palabra en sí, a cada uno de los espectadores se les debe de dar lo que su imaginación le da, entonces cuando se ilustra el programa, entonces el poeta puede llegar a decir, bueno a este qué le pasa si yo no estaba pensando en eso, pero bueno son los riesgos y Hank era muy heterodoxo en eso. Hank hacia poco uso del efecto, pero si estabas hablando de Pedro tenías que ver a Pedro” comentó Diana Roldán.

¹¹⁰ Entrevista realizada a Diana Roldán el 17 de diciembre de 2001.

Se formaron 15 equipos hasta que la serie los presionó y el 24 de abril de 1998 salió el primer programa al aire con gran éxito, con 20 puntos de rating de telenovela de las diez de la noche, mucho éxito, se siguió trabajando, pero en 1998-1999 viene la crisis económica y muere el señor Azcárraga, entonces Clío sufre una reestructuración interna que lleva a cabo Televisa. Muchas editoriales desaparecen, bueno, muchas empresas del grupo y de hecho, en algún momento, se pensaba que Clío podría desaparecer, pero Enrique Krauze que es un hombre, un empresario, ve la posibilidad de que Televisa venda una parte de la misma a dos socios fuertes comerciales que apoyaran el proyecto, dichos socios son Cementos de México (CEMEX) y el Banco Nacional de México (Banamex).

Además, se tuvo que vender la publicidad que tendría el programa, porque un poco el argumento es que la cultura no vende, que bueno, fue algo que le pasó a Televisa, es decir, ellos tenían amarrados a sus anunciantes y tenían su plan francés y estaba acostumbrado a poner sus tarifas. Conforme hubo la apertura de mercados, más la crisis económica, ya no fue igual, entonces era hacer lo que les pedían, no había una forma agresiva de venta y cuando no se creía en el producto, porque no se conocía básicamente, sus potencialidades realmente van a un target de los 20 a los 25 años para arriba y sobre todo en las clases de alto poder adquisitivo, esos son los que compran, ese es el target que se quería, como anunciante era un plus para vender, pero como la cultura no vende, entonces Televisa decide cambiar de horario México Siglo XX y de día y les pegó el rating, pero en poco tiempo la serie se recuperó, otra vez volvían a estar entre los 6 ó 7 puntos de rating a lo largo del año 2001, de todos los programas ha sido el promedio.

Sin embargo, ya no se tuvieron esos 20 puntos de rating que se tenían en el inicio de la serie, ya que si se hubiera logrado mantener el programa en el horario original, se hubiera mantenido, que eran los domingos a las 10:30 de la noche y no los lunes o los martes a las 11:00 de la noche, es diferente, pero bueno, pasó, creció Clío, vino la crisis y entonces de 15 equipos que eran se tuvieron que reducir a seis, producir menos programas, al principio eran 52 programas diferentes al año, o sea uno cada día y luego unas repeticiones.

La idea era que se repitiera dos veces a la semana y aguantaba que se repitiera más, sí y no, una porque por un lado se tenía que seguir avanzando, dos, como era un público de costumbre que sí veía el programa, se da perfectamente cuenta cuando un programa es repetido y vale la pena darle cosas nuevas, o a lo mejor, a lo largo de cuatro o cinco años si se repitieran en

otro canal a otro horario, pero no en su horario estelar, entonces esta vez se trabajaron en el 2001 sólo 35 programas porque no hubo presupuesto para más, en el 2002 fueron 45 y el año que viene van a ser 32. Entonces, esto es a grandes rasgos la historia de cómo se formó Clío, siempre independiente, siempre a cargo de Diana Roldán y ahora con Luis Lupone.

Asimismo, en un principio Clío trabajó con Qually que era un convenio que se había establecido con Televisa en cuanto a lo mejor en postproducción en México. Clío es una empresa cuatritarita, es el señor Krauze, Televisa, Banamex y CEMEX y se hizo un esquema comercial, donde parte de los socios se anuncian, entonces se tiene parte de la producción cubierta con estos anunciantes, ya la otra mitad se consigue.

2.2. LA NUEVA ETAPA: MÉXICO NUEVO SIGLO

El programa pasó por varios nombres, primero se tenía la intención de que se llamara Medio Siglo que nunca fue oficial y después se convirtió en México Siglo XX y al cambiar el milenio, entonces se dijo que no convenía el nombre, por lo que se decidió llamarlo Siglo XX que nos ubicaba sólo en el pasado, entonces se decidió cambiarle el nombre y Enrique propuso Nuevo Siglo. Se propusieron varios y fue como se escogió y Nuevo Siglo significaba poder irse hacia atrás, porque siglo XX permitía sólo hablar de siglo XIX o irnos al XVIII, al XVI, a la época prehispánica y poder hacer programas más de análisis sociológico, que de análisis histórico.

Sin embargo, la única diferencia que esta nueva etapa nos ofrece de la de México Siglo XX, es la de gozar de un tema específico por mes que se conforma por cuatro programas, es decir, Clío trabaja un tema por mes y ofrece al televidente subtemas que engloben todo ese tema, por ejemplo, en el mes de mayo de 2002 se difundieron programas sobre “La pasión redonda”; en junio, “Héroes y milagros de la fe”; en julio, “México místico”; en agosto; “Cien años de fútbol mexicano”, en septiembre en cinco programas hubo un ciclo de biografías que incluyeron a personalidades importantes como José Vasconcelos y Francisco I. Madero entre otros, en “Mexicanos eminente”; para octubre se profundizó sobre la historia de la Universidad Nacional Autónoma de México en el programa “Los universitarios”, la cual en unos años cumple cien años.

Noviembre y diciembre fueron dedicados a personalidades destacadas en la arquitectura como Luis Barragán y en el cine nacional, respectivamente, y en los inicios del 2003, se proyectará uno de los programas más ambiciosos a saber “La Ciudad de México”, que versará sobre su crecimiento y costumbres, entre otros tópicos.

Krauze destaca que: “la idea es mostrar la historia de México con testimonios investigados con rigor y veracidad e involucrar el pensamiento y la emoción del televidente en las fiestas y recuerdos del país”¹¹¹.

Asimismo, Krauze puntualiza que la meta es llegar a todo el pueblo, sobre todo a los migrantes que radican en Estados Unidos, para compartir con ellos “un gajo de sus raíces, de su historia e identidad”, explicó el también promotor del proyecto.

“La idea de México Nuevo Siglo es mía, el programa es de Clío, empresa asociada con Televisa, tenemos las mejores relaciones y yo creo que este es uno de esos raros matrimonios que funcionan bien y que le espera un largo y fructífero futuro”.¹¹²

Krauze indicó que en Estados Unidos y Europa existen canales de televisión que transmiten programas de historia durante todo el día y “es triste que México no tenga uno en el cual se hable de las raíces, las tradiciones, costumbres y formas de vivir de todo un pueblo”.¹¹³

Enrique Krauze expuso que los nuevos programas se transmitirán “con el mismo tono de celebración de esa multitud de personajes, situaciones, historias y anécdotas que le dan a nuestro país esa textura que lo vuelve único”.¹¹⁴

En esta etapa se continúa con un horario de transmisión los días martes a las 23:00 horas y sábados a las 13:00, ambas transmisiones por canal dos. Además, de que hubo un cambio de imagen en el logotipo del programa por la actual administración que tiene a su mando el cineasta Luis Lupone Fassano y el nuevo Consejo de Producción del Departamento de Videogramas de Clío,

¹¹¹ Entrevista realizada a Enrique Krauze el 18 de noviembre de 2001.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

este cambio fue únicamente el cambio de un fondo negro a una azul y con las mismas letras amarillas con el nombre de la serie.

3. CLÍO Y LA CULTURA

Definir el espectro de la televisión cultural en México no es sencillo. Por una parte, ésta no ha sido una de las formas privilegiadas de la producción audiovisual en nuestro país; por la otra, el concepto de cultura se abre, en sí mismo, a muchas interpretaciones (por ejemplo, desde el que engloba la parte educativa y de servicios institucionales, hasta el que la visualiza como una antropología de hábitos, costumbres y tendencias de comportamiento, pasando por el que la circunscribe únicamente a la expresión y fomento de las bellas artes y la literatura); por último, e independientemente de sus contenidos y formatos, el medio televisual resulta, como todas las otras tecnologías, un fenómeno consustancial de la cultura contemporánea, es decir, forma parte de nuestra vida cotidiana como un referente básico de información, entretenimiento y relación social.

Sin embargo, en Televisa la producción de programas culturales se han reducido drásticamente. Sin contar a los mencionados programas políticos, sólo queda la coproducción para realizar una nueva edición de Plaza Sésamo, para niños, y para adultos lo único que realmente destaca es la serie dirigida por Enrique Krauze, *México Nuevo Siglo*, que pasa dos veces a la semana por Canal 2.

Así, mientras que en Televisa sucede tal problema, para Clío como empresa la cultura es fundamento, es la musa de la historia. “La cultura es el respeto al rigor de la investigación histórica y científica”.¹¹⁵ Clío se ha caracterizado por ser el difusor de la cultura a nivel humano, ya que lleva la historia al mayor número de gente posible.

Krauze, desconocía un instrumento: la televisión. Sin embargo, el conocimiento de este medio para Krauze lo encontró con Azcárraga al entusiasmarse y aceptar producir esta serie como lo es México Nuevo Siglo, además de que era una forma, realmente, de hacer llegar de forma masiva la historia.

Para Krauze, la cultura era considerada como un todo “porque a cada uno de nosotros nos interesa un tema, diferentes costumbres, etc.”¹¹⁶, por ello ofrece diversos temas que trata en cada un de sus programas como los espectáculos, los deportes, política, entre otros, para que todo público este

¹¹⁵ Entrevista realizada a Luis Lupone el 16 de febrero de 2002.

¹¹⁶ Entrevista realizada a Enrique Krauze el 18 de noviembre de 2001.

conforme con lo que Clío produce y se logre una identificación con esa audiencia, ya que estos programas tienen el objetivo de llegar al intelectual y hasta el taxista.

“Además, aunque Televisa diga que “la cultura no es rentable” y su estructura vertebral de la televisión es su rentabilidad, Clío está interesada por la difusión de este rubro, porque esa es su misión con cada uno de los programas que transmite”.¹¹⁷

Asimismo, como nos podemos dar cuenta, sólo en contadas excepciones se ha logrado producir programas culturales que tengan niveles de audiencia importantes, como lo es el caso de México Nuevo Siglo. Por regla general la cultura ha sido, en la televisión, sinónimo de aburrimiento y tedio por la falta de imaginación en el diseño y producción, por la precariedad de recursos y por la inercia productiva de un medio en el que “el tiempo es oro”. Una vez más la rentabilidad.

Debería establecerse con toda claridad que, cuando hablamos de la televisión cultural no sólo pensamos en contenidos de los programas que se producen, sino también, de manera muy significativa, en los criterios de producción, que de ninguna manera pueden establecerse en la relación de inversión-ganancia. Lo que se invierte en cultura no se recupera en capital financiero, sino en capital humano.

Aun así, las excepciones nos muestran que es posible conciliar las antípodas: un buen programa cultural puede tener altos niveles de audiencia como lo demuestra la serie *México Nuevo Siglo* dirigida por Enrique Krauze.

“La programación de los años recientes nos conduce a dos tipos de público: la televisión comercial abierta cada vez ofrece menos opciones culturales, mientras la televisión por suscripción ofrece más alternativas, tanto en divulgación científica como en manifestaciones artísticas, si bien casi todo es producción importada”.¹¹⁸

¹¹⁷ Entrevista realizada a Diana Roldán el 17 de diciembre de 2001.

¹¹⁸ Entrevista realizada a Enrique Krauze el 18 de noviembre de 2001.

CAPÍTULO IV

1. CARACTERÍSTICAS DE LOS PROGRAMAS DE LA SERIE MÉXICO NUEVO SIGLO

En 1994 Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V., decidió ampliar su línea editorial a la producción de videos, como su mismo nombre lo indica, por lo cual se creó la Coordinación de Videogramas.

El propósito inicial de esta Coordinación fue la de crear un archivo videográfico sobre la historia contemporánea de México -integrando, complementando y produciendo material bibliográfico, hemerográfico, fotográfico, videográfico, filmico y sonoro, sobre este tema- para difundirse a través de videocassetes.

Los proyectos, en un principio, se plantearon únicamente como la realización de videos complementarios a los libros que Clío ya había producido. Sin embargo, la riqueza del material audiovisual existente transformó pronto el concepto y se decidió que los videos fueran producto independiente.

Con esta idea, en 1995, se presentó al Sr. Emilio Azcárraga Milmo un demo titulado Videohistoria, del cual nació la idea de producir la serie de televisión México Siglo XX, ahora México Nuevo Siglo.

Hoy, el éxito de México Nuevo Siglo y en su momento México Siglo XX por su reconocido prestigio dado su rigor histórico y calidad estética, brinda a la Coordinación de Videogramas la oportunidad de ampliar sus productos, lo que significa acrecentar sus funciones y actividades, motivo por el cual es necesario reestructurar sus objetivos y operación.

Es por ello que ahora vale la pena hablar de la estructura orgánica, los objetivos y las funciones de las unidades que deben integrar la actual Coordinación de Videogramas, que por sus nuevos objetivos se propone se adscriba como Dirección de medios. Asimismo, delimita la autoridad y responsabilidad de cada una de ellas.

Así, los objetivos generales de esta organización son:

1. Proporcionar una imagen formal de su organización, constituyéndose en una fuente autorizada de consulta con fines de información.

2. Precisar las funciones de cada una de las unidades que lo integran, deslindar responsabilidades y evitar duplicidades.
3. Permitir la identificación de cada una de las unidades administrativas que lo integran, así como su ubicación dentro de la estructura organizacional.
4. Coadyuvar en la correcta realización de las actividades encomendadas al personal que lo integra, y propiciar en forma programática la uniformidad en el trabajo.
5. Identificar la autoridad, las unidades subordinadas, las facultades para aprobar y decidir sobre algún asunto, así como sus relaciones de línea a efecto de coordinar la ejecución de las labores.

Las políticas generales y particulares son:

Generales:

1. Circunscribirse al principal objetivo de Clío: crear productos que contribuyan al adelanto de la cultura, la investigación científica y la educación nacionales.
2. Promover la integración, sistematización y complementación de la información audiovisual, referente al patrimonio cultural de México.
3. Analizar los elementos de patrimonio cultural de México, a través de estudios especializados.
4. Apoyar al pueblo de México para evitar que se desvirtúen, alteren u ofendan sus manifestaciones culturales y personalidad.
5. Promover y apoyar la creación artística en México.

Particulares:

1. Producir productos que se caractericen por el sello editorial de Clío, es decir, calidad e impecable factura en todos los aspectos, principalmente en contenido y diseño creativo.
2. Enmarcar sus actividades en cinco áreas principales: investigación, registro audiovisual, clasificación, edición y difusión.
3. Determinar el medio y género de registro audiovisual (estrategia de medios) de sus productos, de acuerdo con los recursos físicos, humanos y financieros con que cuenta.
4. Realizar sus productos con una definida metodología de trabajo, que combine la ciencia con el arte y el aprendizaje con el esparcimiento.
5. Establecer las políticas nacionales e internacionales de la producción y difusión de sus productos, para normar su legalización.
6. Elaborar productos a bajo costo, sin afectar su calidad, para asegurar su difusión.

DIRECCIÓN DE MEDIOS

1. Dar cumplimiento a las políticas señaladas por la Dirección General de Clío.
2. Planear, coordinar y programar los proyectos anuales de trabajo, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y los directores creativos por proyecto.
3. Elaborar el presupuesto anual que respalde la producción de los proyectos de trabajo, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción.
4. Someter, a la consideración de la Dirección General y la Dirección Administrativa de Clío, el proyecto y presupuesto anual de los proyectos de trabajo.

5. Establecer los contactos necesarios para la realización del programa anual de trabajo, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción, abarcando tanto las áreas internas de la empresa y los ámbitos externos.
6. Administrar los recursos humanos, financieros y materiales asignados a la Dirección, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción, ajustándose a las normas y procedimientos establecidos por las Direcciones General y Administrativa de Clío.
7. Elaborar, en coordinación con la Dirección Administrativa de Clío y con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos, los flujos de efectivo de acuerdo con las necesidades de las unidades que integran la Dirección de Medios.
8. Tramitar ante la Dirección Administrativa de Clío los flujos de efectivo definidos para la producción de los proyectos aprobados, en colaboración con la Dirección de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción.
9. Ejercer y controlar el proyecto y partida, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción, los presupuestos autorizados, así como presentar a la Dirección de Administración de Clío las comprobaciones respectivas.
10. Proporcionar a las unidades que administran, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la gerencia de Producción, los recursos financieros necesarios para la ejecución de los proyectos autorizados y brindarles la asesoría que se requiriera para la comprobación de gastos.
11. Efectuar la revisión de facturas de proveedores externos y recibos de honorarios del personal que está a su cargo, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción.
12. Mantener actualizados los auxiliares contables y presupuestales de la Dirección de Medios.

13. Elaborar y presentar a las Direcciones General y Administrativa de Clío, en coordinación con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos, el avance físico y financiero de los proyectos en ejecución, de acuerdo con la ruta crítica de producción.
14. Tramitar ante las Direcciones General y Administrativa de Clío, en coordinación con la Dirección de Nuevos Proyectos, las necesidades de personal, a efecto de cubrir las necesidades de los proyectos autorizados.
15. Llevar el registro de altas y bajas y control de asistencia de personal adscrito a la Dirección de Medios, en coordinación con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Producción.
16. Proporcionar a las unidades bajo su responsabilidad los servicios generales que se requieren para el cumplimiento de sus actividades, en colaboración con la Gerencia de Producción y Operaciones.
17. Planear, coordinar, dirigir y controlar, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y los directores creativos, las actividades que realizan las unidades a su cargo.
18. Establecer y definir, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y los directores creativos, la calidad requerida en la producción de los proyectos.
19. Establecer, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos, la Gerencia de Operaciones y los directores creativos de los proyectos, las políticas, normas y procedimientos de producción.
20. Propiciar, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y las Gerencias de Producción y Operaciones, la capacitación y sensibilización-sobre las políticas, normas y procedimientos de producción- del personal a su cargo, así como del que se contrate eventualmente para la producción.
21. Supervisar y aprobar la producción, de todos los proyectos que se realicen, en cada una de sus fases: preproducción (investigación y guión), producción (registro y edición) y postproducción (audio y

video), en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y los directores creativos.

22. Coordinar la producción de todos los productos, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos, las Gerencias de Producción y Operaciones, así como los directores creativos por proyecto.
23. Avalar integralmente, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos, las Gerencias de Producción y Operaciones, así como los directores creativos por proyecto, la calidad de los productos que se realicen.
24. Mantener relaciones de coordinación, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y las Gerencias de Producción y Difusión, con dependencias oficiales y privadas, nacionales y extranjeras, con le propósito de intercambiar información.
25. Promover convenios e intercambios, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y las Gerencias de Producción y Difusión, con instituciones, empresas y fundaciones culturales.
26. Acrecentar, en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y las Gerencias de Producción y Difusión, el acervo de la Dirección de medios con la adquisición de materiales audiovisuales que traten sobre la historia contemporánea de México.
27. Conceptuar y dar seguimiento, en coordinación con las Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Difusión, así como los directores creativos por producto, a las campañas publicitarias de los productos realizados.
28. Promocionar y comercializar los productos producidos en colaboración con la Dirección Adjunta de Nuevos Proyectos y la Gerencia de Difusión.
29. Informar a la Dirección General de Clío sobre el desarrollo de sus funciones.
30. Las demás que le señale la dirección General de Clío.

DIRECCIÓN ADJUNTA DE NUEVOS PROYECTOS

1. Dar cumplimiento a las políticas señaladas por la dirección de Clío.
2. Diseñar, en coordinación con la Dirección General de Clío, la Dirección de Medios y los directores creativos, los nuevos productos audiovisuales a producir: publicidad interna, publicidad institucional externa, programas de radio y televisión, audiolibros, etc.
3. Presentar a la Dirección General de Clío para su aprobación los nuevos productos.
4. Programar y presupuestar, en coordinación con la Dirección de Medios y la Gerencia de Producción, la producción de los nuevos productos aprobados.
5. Presentar, a las Direcciones General y Administrativa de Clío, el presupuesto de producción de los nuevos productos para su aprobación.
6. Elaborar, en coordinación con la Dirección Administrativa de Clío y con la Dirección de Medios, los flujos de efectivo de acuerdo con las necesidades y ruta crítica de producción de los nuevos productos aprobados.
7. Ejercer y controlar por proyecto y partida, en colaboración con la Dirección de Medios y la gerencia de Producción, los presupuestos autorizados para la realización de los nuevos productos, así como presentar a la Dirección de Administración de Clío las comprobaciones respectivas.
8. Tramitar ante las Direcciones general y Administrativa de Clío, en colaboración con la Dirección de Medios, las necesidades de personal, a efecto de cubrir las necesidades de los nuevos productos autorizados.
9. Coordinar la realización de los nuevos productos, en colaboración con el director creativo por proyecto, la Dirección de Medios, la Gerencia de Producción y la Gerencia de Operaciones.
10. Supervisar y aprobar la producción de los nuevos productos, en cada una de sus fases: preproducción (investigación y guión), producción

(registro y edición) y postproducción (audio y video), en colaboración con la Dirección de Medios y los directores creativos.

11. Avalar integralmente, en colaboración con la Dirección de Medios, las Gerencias de producción y Operaciones, así como los directores creativos por proyecto, la calidad de los productos nuevos que se realicen.
12. Avalar integralmente, junto con las Dirección de Medios y las Gerencias de Producción y Operaciones, la calidad de la producción de los nuevos productos que se realicen.
13. Promocionar y comercializar los nuevos productos, en colaboración con la Dirección de Medios y Gerencia de Difusión.
14. Conceptuar y dar seguimiento en coordinación con la Dirección de Medios y la Gerencia de Difusión, así como los directores creativos por producto, a las campañas publicitarias de los productos de la Dirección de Medios.
15. Informar a la Dirección General de Clío y a la dirección de Medios sobre el desarrollo de sus funciones.
16. Las demás que le señale la dirección general de Clío.

GERENCIA DE PRODUCCIÓN

1. Dar seguimiento de los equipos de realización por proyecto, una vez que las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos proyectos los designen.
2. Contactar y contratar al resto del personal que conformará los equipos de registro audiovisual (camarógrafos, asistentes de cámara, sonidistas, fotógrafos, staffs y choferes), previa aprobación de las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos Proyectos.
3. Definir conjuntamente con los equipos de realización y la Gerencia de Operaciones, con base en las indicaciones de las Direcciones de Medios

y Adjunta de Nuevos Proyectos, la ruta crítica de investigación de campo, preproducción, producción y postproducción.

4. Establecer conjuntamente con los equipos de realización los contactos necesarios, así como informar a las autoridades correspondientes y solicitar los permisos requeridos, en las etapas de investigación de campo y preproducción.
5. Definir con los equipos de realización, en colaboración con la Gerencia de Operaciones, las necesidades de equipo técnico y materiales que se requieran para los registros audiovisuales.
6. Llevar el registro de altas, bajas y control de asistencia del personal adscrito, en colaboración con las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos Proyectos.
7. Cubrir las necesidades de equipo técnico en colaboración con la Gerencia de Operaciones, previa autorización de las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos Proyectos según corresponda, verificando su buen funcionamiento, así como preparar la salida en lo que respecta a medios de transporte y viáticos.
8. Proporcionar a las unidades de la Dirección los oficios de la Dirección Administrativa de Clío, sobre viáticos, boletos de avión, pasajes, gastos a comprobar y demás recursos que requieran para desempeñar los trabajos que se les encomienden.
9. Supervisar el manejo de los vehículos adscritos a la dirección, y distribuir y controlar los vales de gasolina asignados a la producción.
10. Coordinar la mensajería.
11. Coordinar los servicios de limpieza, cafetería y fotocopiado.
12. Tramitar ante la Dirección de Administración de Clío las requisiciones para la compra de los artículos (materiales de fotografía, video y audio, papelería, servicio de cafetería, etc) autorizados para la ejecución de los proyectos aprobados, así como vigilar que se proporcionen en su oportunidad.

13. Avalar integralmente, junto con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, la calidad técnica de la producción de los productos que se realicen.
14. Informar a las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos sobre el desarrollo de sus funciones.
15. Las demás que le señale la Dirección de Medios.

GERENCIA DE OPERACIONES

1. Diseñar, en colaboración con las Direcciones General y Administrativa de Clío, así como las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos Proyectos, la migración tecnológica del equipo técnico.
2. Realizar, supervisar y actualizar constantemente, previa autorización de las Direcciones General y Administrativa de Clío, la migración tecnológica del equipo técnico.
3. Coordinar y supervisar la capacitación del personal de las unidades adscritas a la Dirección, sobre el uso del equipo técnico.
4. Elaborar un manual de operación de los equipos técnicos de producción, edición y postproducción de video y audio de la Dirección.
5. Definir conjuntamente con los equipos de realización, con base en las indicaciones de las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos Proyectos, y en colaboración con la Gerencia de Producción, la ruta crítica de producción. Edición y postproducción.
6. Definir con los equipos de realización, en colaboración con la Gerencia de Producción, las necesidades de equipo técnico y materiales que se requieran para los registros audiovisuales.
7. Cubrir las necesidades de equipo técnico en los registros audiovisuales verificando su buen funcionamiento, previa autorización de las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, en colaboración con la Gerencia de Producción.

8. Coordinar y supervisar la correcta operación de las salas de edición, salas de postproducción de video y audio, previa autorización de las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos.
9. Coordinar y supervisar el terminado de los productos, en concertación con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos.
10. Distribuir los productos terminados a los responsables de su difusión, en colaboración con el Centro de Distribución de Materiales, aprobados previamente por las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos.
11. Avalar integralmente, junto con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, Así como las Gerencias de Producción y Audio, la calidad técnica de los registros audiovisuales y de la postproducción de video y audio de todos los productos que se realicen.
12. De acuerdo con la migración tecnológica de Clío, coordinar y supervisar el vaciado de todo el material audiovisual de la Dirección a un servidor.
13. Informar a la Dirección de Medios sobre el desarrollo de sus funciones.
14. Las demás que le señale la Dirección de Medios.

CENTRO DE DISTRIBUCIÓN DE MATERIALES

1. Solicitar a la Dirección Administrativa de Clío, a través de requisición de almacén, el material virgen audiovisual que se requiera para cumplir los proyectos de la Dirección, previa autorización de las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, con base al plan anual de trabajo.
2. Recibir, catalogar y custodiar, de acuerdo con los lineamientos de la Dirección de Medios y los criterios de clasificación de las Gerencias de Video y Audio, los materiales audiovisuales vírgenes.
3. Proporcionar el material virgen audiovisual que se requiera internamente para la producción, edición y postproducción, previa

solicitud del personal autorizado por las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, así como las Gerencias de Producción y Operaciones.

4. Recibir el material audiovisual registrado, asegurándose de que todo sea ingresado, y copiarlo a formato ¼", con código de tiempo visible idéntico al original, para su protección, conservación y consulta.
5. Remitir la videoteca de trabajo ¼" a la Gerencia de Video para su clasificación, ordenamiento y consulta.
6. Apoyar a las Gerencias de Video y Audio, en la prestación de material audiovisual que se requiera inmediatamente para consulta, edición y postproducción, previa solicitud del personal para las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, así como las Gerencias de Producción, Operaciones y Difusión, asegurándose de su devolución.
7. Copiar las entrevistas videograbadas a audiocasete para su transcripción, en coordinación con los equipos de producción.
8. Custodiar y mantener ordenadas y clasificadas la videoteca maestra (BTCM, D3, D2, 1" y ¼") la videoteca de trabajo (¼"), en colaboración con la Gerencia de Video, y la audioteca maestra (discos compactos, 33 ó 45 y audiocassetes), en colaboración con la Gerencia de Audio.
9. De acuerdo con la migración tecnológica de Clío, vaciar todo el material audiovisual de la Dirección a un servidor, en coordinación con la Gerencia de Operaciones.
10. Informar a la Dirección de Medios sobre el desarrollo de sus funciones.
11. Las demás que le señale la Dirección de Medios.

GERENCIA DE VIDEO

1. Recibir la copia de trabajo ¼" del Centro de Distribución de Materiales, ordenarla y catalogarla, de acuerdo con los lineamientos de las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, en colaboración con los equipos de investigación y producción.

2. Elaborar un catálogo computarizado general y progresivo de todos los materiales videográficos de la Dirección, con todas sus referencias (identificación, estado del material, fuente, etc.).
3. Proporcionar, en colaboración con el Centro de Distribución de Materiales, el material videográfico que se requerirá internamente para consulta, edición y postproducción, previa solicitud del personal autorizado por las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, así como las Gerencias de Producción, Operaciones y Difusión, asegurándose de su devolución.
4. Proponer imágenes videográficas al realizador y al director creativo de cada proyecto.
5. Llevar el control de entradas y salidas del material videográfico, que responsabilice legalmente al usuario de los daños que pudieran producirse.
6. Custodiar y mantener ordenadas y clasificadas la videoteca maestra (BTCM, D3, D2, 1" y ¾") y la videoteca de trabajo (3/4"), en colaboración con el Centro de Distribución de Materiales.
7. De acuerdo con la migración tecnológica de Clío, apoyar el vaciado de todo el material videográfico de la Dirección a un servidor, en coordinación con la Gerencia de Operaciones.
8. Informar a la Dirección de Medios sobre el desarrollo de sus actividades.
9. Las demás que le señale la Dirección de Medios.

GERENCIA DE AUDIO

1. Coordinar los registros auditivos y grabar lo que se requiera en locación, en coordinación con las Direcciones de Medios y Nuevos Proyectos, así como la Gerencia de Producción, con los equipos de investigación, realización y producción.

2. Recibir, ordenar y catalogar todos los materiales auditivos con los que cuenta la Dirección, así como coordinar su clasificación de acuerdo con los lineamientos de la Dirección de Medios, en colaboración con los equipos de investigación y producción.
3. Elaborar un catálogo computarizado general y progresivo de todos los materiales auditivos de la Dirección, con todas sus referencias (identificación, estado del material, fuente, etc.).
4. Proporcionar el material auditivo que se requiera internamente para consulta, edición y postproducción, previa solicitud del personal autorizado por las Direcciones de Medios y Nuevos Proyectos, así como las gerencias de Producción, Operaciones y Difusión, asegurando su devolución.
5. Llevar un control de entradas y salidas del material auditivo, que responsabilice legalmente al usuario de los daños que pudieran producirse.
6. Realizar investigaciones de gabinete musical, para conseguir materiales y precisar derechos.
7. Coordinar la composición original de música para los productos de la Dirección, en coordinación con los realizadores y el director creativo.
8. Proponer música y efectos al realizador y al director creativo de cada proyecto.
9. Realizar y/o supervisar la postproducción de audio –sonorización (efectos, música, locuciones y testimoniales), mezcla y pista internacional- de los productos de la Dirección, en coordinación con los realizadores y la aprobación del director creativo y la Dirección de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos.
10. Avalar integralmente, en colaboración con las Direcciones de Medios y Nuevos Proyectos, así como la Gerencia de Operaciones, la calidad de la producción y postproducción auditiva de los productos que se realicen.

11. Realizar el cue-sheet de los productos terminados y, previo a su comercialización, enviarlos al Centro de producción Musical de Televisa para tramitar los derechos de autor correspondientes.
12. Negociar los derechos autorales de audio, de acuerdo con las indicaciones y coordinación de las Direcciones de Medios y/o de Nuevos Proyectos.
13. Custodiar y mantener ordenada, además de clasificada la audioteca maestra (discos compactos, 33 ò 45 y audiocasetes), en colaboración con el Centro de Distribución de Materiales.
14. De acuerdo con la migración tecnológica de Clío, apoyar el vaciado de todo el material auditivo (efectos, música y testimoniales) de la Dirección a un servidor, en coordinación con la Gerencia de Operaciones.
15. Informar a la Dirección de Medios sobre el desarrollo de sus actividades.
16. Las demás que le señale la Dirección de Medios.

DIRECCIÓN CREATIVA

1. Planear los proyectos anuales de trabajo, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos según se adscriba.
2. Coordinar y dirigir, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos según se adscriba, las actividades que realizan los equipos de realización a su cargo.
3. Establecer y definir, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, la calidad requerida en la producción de los proyectos.
4. Establecer, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, las políticas, normas y procedimientos de producción.

5. Propiciar, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Nuevos Proyectos, la Gerencia de Producción y la de Operaciones, la capacitación y sensibilización –sobre políticas, normas y procedimientos de producción- del personal a su cargo, así como del que se contrate eventualmente para la producción.
6. Supervisar y aprobar la producción y realización del proyecto que les corresponda en todas sus fases: preproducción (investigación y guión), producción (registro y edición) y postproducción (audio y video).
7. Avalar integralmente, en coordinación con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, las Gerencias de Producción y Operaciones, Así como con el equipo de realización correspondiente, la calidad técnica y de contenido de los productos audiovisuales que se realicen.
8. Informar a la Dirección de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según se adscriba, sobre el desarrollo de sus actividades.
9. Las demás que le señale la Dirección General de Clío y las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según corresponda.

EQUIPO DE REALIZACIÓN

1. Coordinar sus actividades con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos según se adscriba, así como con el director creativo del proyecto que realicen.
2. Elaborar conjuntamente con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, el director creativo y el guionista del proyecto que realicen, la escaleta y los guiones.
3. Definir conjuntamente con el investigador y el productor correspondiente el plan de trabajo de la preproducción y la producción, presentarlo para su aprobación de las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos según corresponda.

4. Coordinar con el equipo técnico en locación, así como llevar a cabo el guión del registro audiovisual elaborado, en colaboración con el investigador y el productor del proyecto.
5. Seleccionar el material de archivo a utilizar en la edición del producto, de acuerdo con el guión elaborado, en colaboración con el investigador y productor del proyecto.
6. Editar el material registrado, de acuerdo con el guión, en conjunto con el investigador y productor correspondientes.
7. Presentar los cortes de edición a las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, así como al director creativo del proyecto para su revisión y aprobación.
8. Postproducir en video el corte aprobado por las Direcciones de Medios y/o Nuevos Proyectos, en coordinación con la Gerencia de Operaciones.
9. Presentar la postproducción de video terminada a las Direcciones de Medios y/o Ajunta de Nuevos Proyectos, así como al director creativo correspondiente para su revisión y aprobación.
10. Postproducir en audio el programa postproducido en video, aprobado por la Dirección Creativa, en colaboración con la Gerencia de Operaciones, y presentarlo a revisión para su aprobación por la misma.
11. Presentar la postproducción de audio terminada a las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, así como al director creativo correspondiente para su revisión y aprobación.
12. Avalar integralmente, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Productos, la Gerencia de Producción y la Gerencia de Operaciones, así como con el director creativo y el equipo de realización correspondiente, las calidad técnica y de contenido del proyecto realizado.
13. Informar a la Dirección de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según se adscriba, sobre el desarrollo de sus actividades.

14. Las demás que le señale la Dirección General de Clío y las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según corresponda.

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

1. Investigar e identificar las variables fundamentales que caracterizan la historia contemporánea de México, de acuerdo con los temas del plan de trabajo anual.
2. Apoyar a todas las unidades de la Dirección con la información requerida para el desarrollo de los programas de trabajo.
3. Proporcionar un marco teórico de referencia a los trabajos realizados, con base en una revisión bibliográfica, documental e iconográfica, que contemple cuestiones históricas, sociales, políticas, religiosas y económicas.
4. Investigar, elaborar, proponer y ejecutar reportes que apoyen a la realización de los programas de trabajo, específicamente en la elaboración de escaletas, guiones, levantamiento audiovisual, edición y postproducción.
5. Ser el lazo de unión entre el personal de la Dirección, las fuentes consultadas y las informantes.
6. Definir conjuntamente con las Direcciones de Medios y Adjunta de Nuevos Proyectos, las Gerencias de Video y Audio, así como los directores creativos por proyecto, la metodología que permita homogeneizar los proyectos de registro audiovisual, tanto para la producción como para la realización.
7. Calificar el material obtenido durante la etapa de producción, de acuerdo con los lineamientos establecidos por las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, en coordinación con las Gerencias de Video y Audio.
8. Auxiliar a las Gerencias de Video y Audio en la clasificación y ordenamiento del material obtenido durante la etapa de producción.

9. Apoyar al realizador en las etapas de preproducción, producción, edición y postproducción de audio y video.
10. Avalar integralmente, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, la Gerencia de Producción y la gerencia de Operaciones, así como con el director creativo y el equipo por proyecto correspondiente, la calidad del contenido del proyecto realizado.
11. Conformar una biblioteca especializada que cubra las necesidades de los proyectos que se lleven a cabo.
12. Apoyar la difusión de los productos audiovisuales a través de conferencias, pláticas y presentaciones, así como vigilar que todo el material acompañe cuando la ocasión lo amerite con fichas técnicas y referencias teóricas.
13. Elevar el nivel académico y sensibilizar al personal de la Dirección respecto a los temas del plan de trabajo.
14. Informar a la Dirección de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según se adscriba, sobre el desarrollo de sus actividades.
15. Las demás que le señale la Dirección General de Clío y las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según corresponda.

EQUIPO DE GUIONISMO

1. Investigar e identificar en colaboración con los equipos de realización e investigación, las variables fundamentales que caracterizan la historia contemporánea de México, de acuerdo con los temas del plan de trabajo anual.
2. Proporcionar un marco teórico de referencia a los trabajos realizados, con base en una revisión bibliográfica, documental e iconográfica, que contemple cuestiones históricas, sociales, políticas, religiosas y económicas, en colaboración con los equipos de realización e investigación.

3. Elaborar, proponer y ejecutar los guiones de los proyectos a realizar en el programa de trabajo, específicamente en la elaboración de escaletas, edición y revisiones de los textos del guión de acuerdo con la edición y cortes.
4. Avalar integralmente, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, la Gerencia de Producción y la Gerencia de Operaciones, así como con el director creativo y el equipo por proyecto correspondiente, la calidad del contenido del proyecto realizado.
5. Informar a la Dirección de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según se adscriba, sobre el desarrollo de sus actividades.
6. Las demás que le señale la Dirección General de Clío y las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según corresponda.

EQUIPO DE PRODUCCIÓN

1. Confirmar la salida y fechas de registro con las autoridades locales y equipo de registro.
2. Requerir los materiales necesarios para el registro audiovisual al Centro de Distribución de Materiales.
3. Requerir el equipo técnico necesario a las gerencias de Producción y Operaciones.
4. Supervisar la producción tomando a su cargo todos los gastos, así como coordinar conjuntamente con el investigador y el realizador respectivo, las actividades y horarios del equipo de trabajo.
5. Coordinar, en su caso, el alojamiento del equipo de trabajo y cubrir los requerimientos que se tengan en locación para la realización del registro audiovisual.
6. Supervisar que el equipo técnico y los materiales se mantengan en correcto funcionamiento en el registro audiovisual, así como cubrir las necesidades que puedan surgir por descompostura.

7. Apoyar al investigador y al realizador respectivos a efecto que exista una correcta y armónica comunicación con el equipo humano de trabajo.
8. Efectuar diariamente en locación una junta de producción.
9. Coordinar el regreso del equipo de registro audiovisual, así como entregar el equipo técnico a la Gerencia de Operaciones.
10. Entregar los materiales registrados, correctamente rotulados, al Centro de Distribución de Materiales.
11. Recabar y copiar a video el material fotográfico, videográfico, filmico y sonoro, en coordinación con el investigador correspondiente.
12. Apoyar al realizador correspondiente en la edición con la elaboración de pistas.
13. Elaborar el off-line o EDL (edición lineal), toma por toma, marcando las fuentes incluidas en el corte final del producto para precisar los derechos de imagen.
14. Negociar los derechos de imagen de acuerdo con las indicaciones, y coordinación, de las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos.
15. Avalar integralmente, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, la Gerencia de Producción y la Gerencia de Operaciones, así como con el director creativo y el equipo por proyecto correspondiente, la calidad técnica del proyecto realizado.
16. Informar a la Dirección de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según se adscriba, sobre el desarrollo de sus actividades.
17. Las demás que le señale la Dirección General de Clío y las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, según corresponda.

GERENCIA DE DIFUSIÓN

1. Promover la difusión de los productos de la Dirección en las instituciones públicas y privadas, festivales, congresos y exposiciones, así como en otros países, de acuerdo con las políticas de la Dirección General de Clío.
2. Establecer y mantener las relaciones que permitan la difusión del patrimonio de la dirección, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos.
3. Captar, analizar y procesar la información de los medios de comunicación, referente a los acontecimientos de interés para las responsabilidades de la Dirección.
4. Conocer, evaluar y atender las necesidades de difusión de la Dirección.
5. Enterar a la opinión pública por conducto de los medios de difusión sobre los asuntos de la competencia de la Dirección.
6. Dar a conocer a las otras áreas de Clío los materiales de la Dirección.
7. Analizar, aprobar y programar las solicitudes de préstamo exterior de los materiales de la Dirección, en colaboración con las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos, así como el Centro de Distribución de Materiales y las Gerencias de Video y Audio.
8. Atender directamente al público que solicite la consulta o el préstamo de los materiales con que dispone la Dirección, en colaboración con las Gerencias de Video y Audio.
9. Vigilar la devolución de los materiales prestados según la programación establecida, así como el buen estado de los mismos, en colaboración con el Centro de Distribución de Materiales y las Gerencias de Audio y Video.
10. Elaborar un catálogo general y anual progresivo del material de la Dirección, en español e inglés.

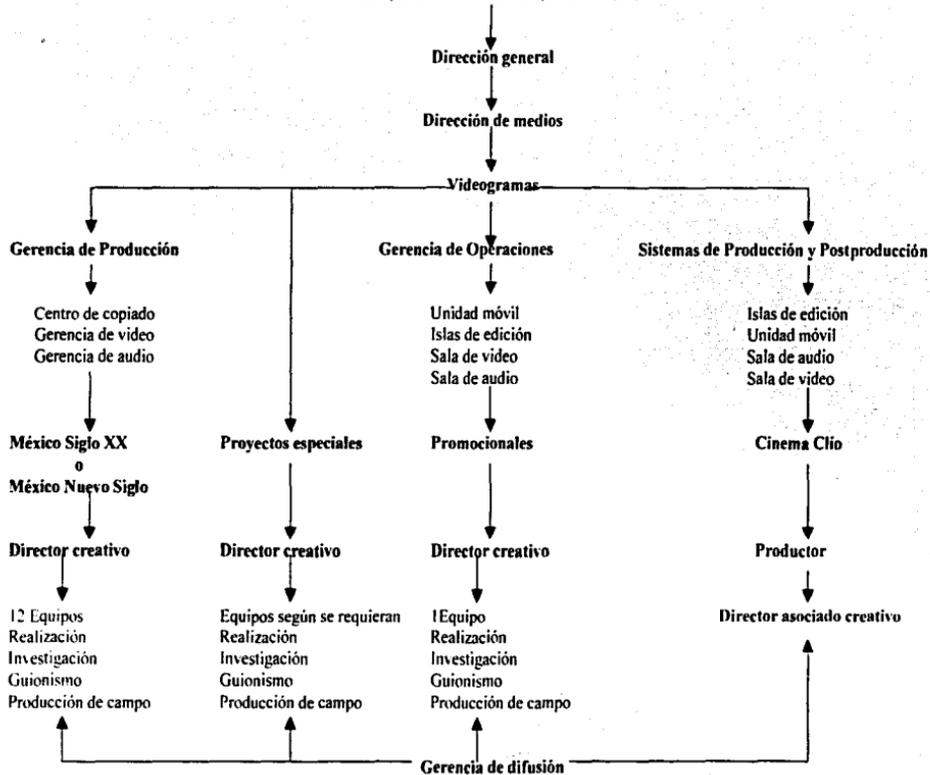
- 11. Auxiliar a las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos en el diseño y establecimiento de las políticas de difusión de materiales.**
- 12. Informar a las Direcciones de Medios y/o Adjunta de Nuevos Proyectos sobre el desarrollo de sus actividades.**
- 13. Las demás que señale la Dirección de Medios.**

RUTA CRÍTICA POR PROGRAMA													
	TIEMPO	SEMANA											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1. Tema													
2. Desarrollo escaleta	1 día	x											
3. Investigación bibliográfica	15 días	x	x	x									
4. Propuesta entrevistados	15 días	x	x	x									
5. Producción entrevistas	5 días				x								
6. Transcripción entrevistas	10 días				x	x							
7. Revisión y aprobación escaleta	1 día				x								
8. Redacción guión literario	15 días				x	x	x						
9. Investigación iconográfica	10 días					x	x						
10. Producción de imagen	10 días					x	x						
11. Revisión y aprobación guión literal	1 día						x						
12. Edición corte 1	5 días						x						
13. Edición corte 2	5 días							x					
14. Edición corte 3	5 días								x				
15. Edición corte 4	5 días									x			
16. Revisión y aprobación corte final	1 día										x		
17. Preproducción off line (EDL)	2 días										x		
18. Acopio material BTCM off line	1 día										x		
19. Diseño efectos especiales	1 día										x		
20. Preparación sùpers	1 día										x		
21. Preproducción audio, música y efectos	5 días											x	
22. Corrección de estilo	2 días											x	

23. Locución	1 día																			x	
24. Postproducción video	5 días																			x	
25. Revisión y aprobación post video	1 día																			x	
26. Postproducción audio	5 días																				x
27. Revisión y aprobación post audio	1 día																				x
28. Masterización	1 día																				x

DIRECCIÓN DE MEDIOS														
MÉXICO SIGLO XX / MÉXICO NUEVO SIGLO														
LÍNEA DE PRODUCCIÓN														
RUTA CRÍTICA TIPO														
	TIEMPO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	RESPONSABLE
														Hank Heifetz y Diana Roldán
1. Tema														
2. Desarrollo escaleta	1 día	x												El equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
3. Investigación bibliográfica	15 días	x	x	x										Investigador
4. Propuesta entrevistados	15 días	x	x	x										Investigador
5. Producción entrevistas	5 días				x									El equipo
6. Transcripción entrevistas	10 días				x	x								Productor
7. Revisión y aprobación escaleta	1 día				x									El equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
8. Redacción guión literario	15 días				x	x	x							Guionista
9. Investigación iconográfica	10 días					x	x							Investigador y productor
10. Producción de imagen	10 días					x	x							El equipo
11. Revisión y aprobación guión literario	1 día						x							El equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
12. Edición corte 1	5 días						x							Realizador+equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
13. Edición corte 2	5 días							x						Realizador+equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
14. Edición corte 3	5 días								x					Realizador+equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
15. Edición corte 4	5 días									x				Realizador+equipo+Hank Heifetz y Diana Roldán
16. Revisión y aprobación	1 día										x			Realizador+equipo+Hank

**ORGANIGRAMA
DIRECCIÓN DE MEDIOS
CLÍO, LIBROS Y VIDEOS, S.A. DE C.V.**



Asimismo, junto con esta organización antes mencionada, los programas de la serie México Nuevo Siglo responden a ciertos criterios de realización que son dados por Enrique Krauze y el productor y el director creativo que están al frente de la serie.

Estos criterios para el armado del programa son los siguientes:

1. Al iniciar el año se hace una lista de temas posibles que se pueden realizar. Estos temas son decididos por Enrique Krauze, la productora y el director creativo de la serie, aunque en ocasiones sean los propios realizadores quienes propongan los temas.
2. Posteriormente, al decidir los temas posibles a realizar, se reparten esos temas a los realizadores dependiendo de la especialidad de cada uno de ellos o de la sensibilidad y/o interés que estos tienen para trabajarlo.
3. Después de saber cuál es o cuáles son los temas a realizar se le hace saber al historiador-investigador, por parte del realizador, qué es de lo que tiene que buscar en cuanto a material histórico, iconográfico, hemerográfico y videográfico para el armado inicial del programa.
4. Se comienza a buscar imágenes en los archivos de distintas instituciones privadas y se copian los videos para que el realizador junto con el historiador y el guionista escojan las posibles imágenes para utilizar en el armado del programa.
5. El historiador debe tener ya ubicados los posibles archivos, periódicos, videos y testimonios que puedan servir para la realización del documental a trabajar.
6. El realizador al tener ya investigados los elementos antes mencionados, se sienta con el guionista y el historiador para decidir por dónde se va a empezar y qué elementos se van a considerar en el guión, así como qué imagen en movimiento se usará, ya que el investigador enteró al realizador sobre lo que existe en cuanto a material fotográfico, iconográfico, hemerográfico y de video.

7. Al tener ya decididos los contenidos de lo que será el documental, a partir de la visión del historiador y de lo que se encontró, se lleva a cabo una escaleta para que en el transcurso de la realización no se confundan los contenidos a tratar o se respete la línea por donde se va a ir sin salirse de lo ya acordado.
8. Al tener seleccionadas algunas de las imágenes a utilizar para el documental, el guionista junto con el historiador corrigen el guión en cuanto a la información o voz en off de lo que va llevar el programa.
9. A partir de esta corrección de información por parte del guionista y el historiador, se ve qué de esas imágenes anteriormente seleccionadas por el realizador sirven para el documental y si no son buenas para lo que se escribió, el guionista lo hace saber al realizador para que se busque nuevo material.
10. En ocasiones el realizador es también el guionista, el camarógrafo, el editor, ya que esto permite tener un mayor control en la producción, es decir, el realizador se integra desde la producción de la idea hasta la elaboración final del documental, esto no es con la intención de abaratar costos para la producción, sino la de lograr dar su propio punto de vista sobre un hecho, lograr una estética propia y por lo tanto hacer suyo el montaje que armó en su cabeza.
11. Conforme se va buscando material videográfico y hemerográfico, en ocasiones se tiene que modificar el guión, ya que llegan a aparecer imágenes inéditas que son más importantes de lo que se había pensado en cuanto a texto, entonces el texto se suple por la imagen encontrada.
12. Si se tiene todo el material iconográfico, hemerográfico, entre otros materiales, para el armado del programa se comienza a montar, pero si no es así, se tiene que salir a grabar los elementos que hacen falta, por ejemplo, testimonios de personajes o familiares vivos sobre el personaje del que se esté hablando, imágenes que completen

el armado de cada uno de los bloques, por ejemplo, fachadas de casas, pinturas, esculturas, entre otros.

13. Inicia el armado del documental, pero se está pendiente de los cambios que se vayan suscitando en el camino debido a la importancia de las imágenes encontradas y en cuanto a lo que dijo el entrevistado como testimonio de ese momento histórico, ya que esto interviene de una manera en la que se tiene que volver a montar, en ocasiones, lo que ya se había armado.
14. Debido a esos cambios, el guionista tiene que hacer las correcciones pertinentes al guión inicial, ya que hay elementos nuevos a considerar en la realización del documental, pero como se mencionó anteriormente, el historiador debe estar atento para no modificar la historia.
15. En el armado, el historiador debe estar atento para que se cumpla con un rigor histórico, y no por encontrar una imagen que diga más que mil palabras, se llegue a alterar un determinado hecho en cuanto a historia se refiere.
16. Al armar lo que es un primer bloque, este tiene que ser presentado a corte directo para que si hay errores se corrija de la manera más fácil posible y posteriormente se le someta a la etapa de postproducción. Este primer bloque no lleva voz off debido a los cambios que va sufriendo el programa.
17. Cada bloque que se arme debe durar de 4 a 7 minutos, ya que se debe dejar seis espacios para la publicidad, lo que corresponde a siete bloques de programa que dan un total de una hora con publicidad incluida, esto con la finalidad de que no se corte el programa en momentos emotivos y dejen al espectador en expectativa de lo que pasará después del corte comercial.
18. Al tener ya armado un primer bloque, este se somete a revisión por parte del productor y del director creativo - aunque a veces también interviene el punto de vista de Krauze- para ver los avances y ver si se está cumpliendo con

la línea editorial dada por Krauze y por el propio realizador, ya que la línea editorial es compartida debido a que interviene la mirada del realizador, además de que siempre se debe cumplir con el rigor histórico de esos hechos, aunque en esta reunión también están presentes el realizador, el guionista y el historiador para dar sus puntos de vista y defender su proyecto.

19. Así al ya tener las correcciones dadas por el productor y el director creativo, incluso por el mismo Krauze, se corrige el trabajo o se prosigue con el armado del programa, si este no tiene observaciones. Además se continúa trabajando sin voz off por los cambios que sufre el programa en el montaje.
20. Cada bloque que se construye se le llama una video historia¹¹⁹, ya que se tiene que dejar al espectador en un punto climático para no llegar a un desenlace y por lo tanto, se quedara pendiente de lo que iba a pasar después del corte comercial, así se logra llegar a lo que le llaman en Clío una "historia global"¹²⁰.
21. Cada bloque que se vaya armando se somete a revisión, así hasta terminar el documental, para que no presente errores.
22. Para el armado del documental en su totalidad fue necesario hacer de 34 a 37 versiones guión debido a las modificaciones que se van haciendo de este en cuanto a imagen, voz, testimonio, etc.
23. Una vez terminado el documental y ya haber pasado por varios tratamientos de guión, se procede a grabar la voz off del locutor o locutora según sea el caso y estilo del programa. Si hay que citar alguna información lo tiene que hacer una locutora si la voz es de hombre y si la voz es de

¹¹⁹ Una videohistoria es un pequeño capítulo, un pequeño segmento que tiene su propio desarrollo, climax y desenlace, esto con la finalidad de que se necesita cerrar planteando una pregunta al final del bloque para que sea respondida al siguiente y crear una expectativa en el televidente.

¹²⁰ Una historia global es el documental en su conjunto, es la idea o punto de vista de un hecho, es el armado del programa con un total de siete bloques que nos cuentan un hecho histórico, biográfico, político, etc., respetando siempre un desarrollo, climax y desenlace, cumpliendo así, transmitir un mensaje completo al espectador sobre determinado acontecimiento.

mujer lo tiene que hacer un hombre para diferenciar la cita de la demás información.

24. Todo el documental está armado a corte directo y posteriormente se pasa a postproducción para ponerle algunos efectos, musicalizar, subir la voz off o el sonido de los testimonios, así como el sonido original de las imágenes inéditas. Aquí es indispensable mencionar que el documental que produce Clío debe llevar los menos efectos posibles para que el documental sea de lo más puro en cuanto a construcción dramática, narrativa e incluso de imagen.
25. La música que llevan la mayoría de los documentales es original, es decir, se compone la música para cada programa, ya que debe corresponder a la intención que le está dando el realizador al documental. En ocasiones se toman piezas musicales ya existentes o de alguna película, pero que deben ser de la época que se esté tratando.
26. Posteriormente se vuelve a revisar todo el documental ya armado por parte del productor, el director creativo, el realizador, el guionista y el historiador y en ocasiones por el propio Krauze para ver si no sufrió alguna modificación en la postproducción y por lo tanto se mantenga la misma idea con la que fue elaborado.
27. En ocasiones se llega a cambiar la idea del programa con la que se inició debido a que se encuentran cosas inéditas que hacen cambiar la perspectiva con la que arrancó el realizador, el guionista e incluso el mismo historiador-investigador.
28. Ya revisado y aprobado el documental se pasa a un formato de casete profesional para ser llevado a la televisora y esperar su transmisión.

Así, con todos estos puntos antes mencionados "existe en cada uno de los programas una unidad, en este sentido, la serie México Nuevo Siglo y en su momento la serie México siglo XX y los que trabajan en ella se pueden considerar muy afortunados, ya que es una isla de

elaboración y capacitación y es un laboratorio audiovisual en el cual se tienen muchas cosas que en otros lugares no se tienen. Digamos que hay acceso a una serie de materiales de archivo, se tienen recursos para algunas compras de archivos en el extranjero, en este sentido, es excepcional el departamento de videogramas como lugar de producción, como espacio de televisión, como documental de investigación, es decir, no es un reportaje, no son crónicas, no son reseñas, siempre el tipo de documentales que se realizan van más allá".¹²¹

Como podemos ver estos son los criterios o pasos a seguir para la elaboración del documental que realiza el departamento de videogramas de Editorial Clío, pero ahora ahondaremos en otros elementos que nos permitan entender un poco más este tejido e intención de los programas.

1.1. CONTENIDOS

Para la realización de los documentales y los temas que el departamento de videogramas va a desarrollar es importante llevar a cabo una toma de decisiones entre el consejo de producción y el ingeniero Enrique Krauze, ya que son estos los que deciden cuáles van a ser los temas, los tratamientos, el enfoque, qué asesores van a ver para ese tema, quiénes van a ser los investigadores e historiadores, y así poder decidir qué hacer.

Asimismo, se lleva a cabo una junta con los equipos de producción para notificar qué temas fueron aceptados para todo un año y dividirlos entre estos equipos dependiendo el interés y la especialidad de cada uno. Posteriormente, se trabajan en los temas seleccionados y es como se da origen a los documentales que produce el departamento de videogramas de editorial Clío.

Así, entre los géneros o clasificación de documentales que estos equipos de producción realizan podemos encontrar:

Políticos: en ellos se hacen análisis de los sexenios por los que ha pasado nuestro país, biografías de los presidentes y personalidades de la política mexicana, así como de instituciones gubernamentales.

¹²¹ Entrevista realizada a Luis Lupone productor de la serie México Nuevo Siglo el 16 de febrero de 2002.

Biografías: en las que se describe, se cuenta, sobre las personalidades de nuestro país en el ámbito cultural, social y político.

Arte: programas en los que se trata la historia de algunos pintores, artistas, escultores, etcétera, así como de las diversas corrientes artísticas predominantes en las diferentes épocas.

Institucionales: programas en los que se narra el origen de instituciones tanto políticas, culturales, entre otras, y sus logros obtenidos durante el pasar del tiempo, así como la importancia y significado que estas han tenido para nuestro país.

Míticos y religiosos: documentales en los cuales se nos muestra la gran variedad de religiones, costumbres y creencias de los pueblos desde la antigüedad hasta nuestros días.

Científicos: programas en los que se da cuenta de los avances científicos y tecnológicos en nuestro país, así como el impacto que estos han causado en México y el mundo.

Deportes: son documentales que relatan las historias de jugadores nacionales y extranjeros. Además muestran la evolución que los distintos deportes han tenido en México y la significación que estos tienen para el público mexicano.

Espectáculos: programas en los que se rinde homenaje a las grandes personalidades de la televisión, radio y cine, así como el análisis de los distintos géneros televisivos en la historia de la televisión.

Sin embargo, como nos podemos dar cuenta, son sólo ocho los temas que los equipos de producción, en coordinación con el consejo de producción, pueden realizar, ya que hasta la fecha no han surgido nuevos temas o tratamientos que puedan ser explotados por estos creadores de documentales.

1.2. ESTRUCTURA

Los programas de la serie México Nuevo Siglo son programas constituidos por 42 minutos de tiempo efectivo y armados con un total de

siete bloques que presentan un desarrollo y redondean el planteamiento temático original a través de su investigación.

Se realizan siete pequeñas historias al interior de cada tema, cada bloque tiene un mínimo y un máximo de tiempo, no se pueden pasar, ya que en promedio total el programa tiene que sumar 42 minutos.

El bloque mínimo tiene que ser de cuatro minutos y el máximo de seis minutos y redondeando todos estos bloques se tiene un total de 42 ó 45 minutos dependiendo del tema. Se producen pequeñas video historias al interior de cada bloque con una narración que tenga su planteamiento, desarrollo, su clímax y su desenlace dentro del programa.

La producción de estas pequeñas video historias se hacen con la intención de que cada bloque tenga una unidad, es decir que empiece con algo y termine con algo. Como se interrumpe cada bloque se necesita cerrar planteando una pregunta al final del bloque para que sea respondida al siguiente para crear una expectativa en el televidente.

“La intención de las video historias tienen fines dramáticos, ya que como se encuentra este programa en un mercado definido, que es el mercado de la televisión contemporánea, donde el zapping es nuestro enemigo, la gente le cambia a la televisión sistemáticamente. Ya llega un comercial y tú aprietas un botón para ver qué está pasando. Entonces nuestra misión como realizadores era atrapar al público.”¹²²

Es decir, los realizadores tenían que hacer una curva dramática en cada uno de los bloques. El concepto de bloque es un concepto que viene de la televisión comercial, que en el caso de los documentales que realiza Clío, debían tener seis espacios para comerciales, lo que daba un total de siete bloques, la entrada, la salida y cada uno de esos bloques conforma una historia, un pequeño capítulo, un pequeño segmento que tiene como se mencionó anteriormente su propio desarrollo, clímax y desenlace.

En términos generales, los realizadores intentaban, como la televisión comercial convencional, que el punto final del inicio de los comerciales, el punto final del bloque, terminara climático. “Generalmente no se llega a desenlace, terminan en punto arriba para que

¹²² Entrevista realizada a León Serment realizador de la serie México Nuevo Siglo el 28 de noviembre de 2002.

la gente se quede en qué va a pasar y regresa a seguir viendo el programa, es decir, tenía que ver mucho con esta visión comercial de la televisión, pero por otro lado resultaba muy grato desde el punto de vista del realizador, porque en la medida en que se trabaja con emociones se termina en un punto alto o un punto culminante.”¹²³

Este esquema de producción se diseñó por parte de el productor, el director creativo y los realizadores con la finalidad de que los documentales no fueran cortados por parte de los programadores de la publicidad de Televisa en el momento que estos quisieran, ya que cortan los programas de acuerdo con los criterios de tiempos que la misma empresa establece y por lo tanto interrumpían la continuidad del propio documental.

Asimismo, esta división en video historias que sufre el programa sí nos lleva a una continuidad del propio documental. “Se debe tener en cuenta que ese es el formato en que trabajamos, sí nosotros pensamos en un documental para cine de una hora, o si pensamos en un documental para una televisora como Canal Arte de Europa en donde no hay cortes comerciales, entonces diseñas tu construcción dramática en función de esos tiempos. Tienes que pensar que en el caso de nuestro trabajo en específico, nosotros hacemos un poco trajes a la medida.”

“Si a mí alguien viene y me dice, tienes que hacer un documental sobre la empresa que fabrica acero, tienes 15 minutos, que es el tiempo que tenemos para la presentación, o si tienes dos horas porque eso es lo que queremos llenar, pues diseñas en función de 15 minutos o dos horas. En este caso nosotros teníamos 42 minutos, fragmentados en siete bloques y que nos daba posibilidad de una visión más dramática, lo más apegado la historia, lo más atractivo posible para el público, esos eran los elementos que importaban”.

“Si cumple su función como documental, si fragmentando en siete bloques no lo cumple, me parece que sí, que sí lo cumple porque está diseñado para ese formato. Sí cumple su función en la medida que cumplíamos para un mercado específico”.¹²⁴

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibidem.

Cada tema presenta su amplia problemática, no hay una elaboración industrial clara del producto en el sentido estético, ya que para la realización de cualquier documental se apoyan mucho en la visión del realizador. El realizador tiene un amplio espacio de recepción y de estilo, hay quienes apoyan más por la parte de humor, otros se van por el análisis, otros son más "duros" al presentar acciones, anécdotas, así esta mezcla del estilo del realizador junto con una investigación iconográfica e histórica dan una mezcla en la cocina de Clío, junto con un montaje.

En cuanto al tiempo que se le debe asignar a la publicidad entre cada uno de los programas, este es de 16 a 20 minutos efectivos de programación, además de que se debe respetar este espacio y el número de impactos promocionales, ya que los propios anunciantes son los que patrocinan a la serie para que esta se pueda mantener al aire.

Por lo que la suma de 42 ó 45 minutos tiempo efectivo de la transmisión del programa, así como los 16 ó 20 minutos de publicidad, tiene que dar como tiempo de transmisión final una hora de transmisión ininterrumpida.

1.2.1. TÉCNICA

La técnica de los documentales que realiza el departamento de videogramas de editorial Clío parte del lenguaje cinematográfico y del documental de investigación. Por lo tanto, hay documentalistas, hay investigadores que tiene más apego a un guión muy estructurado con mucho texto y que a partir de esto buscan una ilustración muy precisa.

Algunos realizadores buscan más una contraposición de imágenes y de testimonios con productos y aspectos solamente para enlazar fragmentos de las historias, de las situaciones, fragmentos de secuencias, y por lo cual, se llega a un producto más audiovisual.

Así, en términos de técnica como tal, fuera de hablar de que se tienen que hacer siete bloques, de que se debe de contar una historia, los realizadores se deben apegar a la realidad histórica, revisar la historia, consignar la historia que sí esté revisada y que sean hechos verificables y no mentir, ser muy cuidadoso con las fechas, con los datos, con los nombres, por lo que en este sentido se siguen reglas de "hierro" a cumplir

y fuera de eso ha habido un cambio significativo dentro de la serie. El director creativo anterior se apoyaba mucho en la producción de un guión fuerte en el cual se tendía más a ilustrar, entonces lo primero que se producía era un guión más que una búsqueda de imágenes y testimonios.

Sin embargo, con las modificaciones que se dieron con el cambio de director creativo, se cierra un ciclo. La propuesta que se está realizando ahora es conformar el cuerpo del documental a partir de testimonios, de investigación histórica, por la parte de archivos y por la parte de texto elaborado. Entonces, estos cuatro elementos son lo que va mezclar el realizador para aligerar el programa, es decir, que no tenga demasiado texto, como sucedía anteriormente, que posea una porción más de testimonios, de la historia oral, dar voz a más personas y por lo tanto, dejar está hablar a la historia y no a cada uno de los realizadores.

Este método, ha llevado a la producción a ser menos protagonistas y dar más espacio a la historia a través de sus representaciones, que son los documentos, los testimonios y finalmente, la vida cotidiana de allá afuera.

Sin embargo, lo que realiza Clío, que es más caro, es pagarle a un realizador para que investigue un tema y lo lleve y consigne historia y consigne perlas históricas de audiovisuales, de películas antiguas, hacer arqueología del audiovisual que es lo más caro, ese es el gran lujo que paga Clío. Por lo que el esfuerzo que lleva a cabo Clío, realmente no es un gran negocio, es parte de su sello que le cuesta mucho mantener, ya que se sacrifica en ganancias por tenerlo.

Asimismo, "Televisa no propuso los formatos del documental que realiza el departamento de videogramas, ya que esa es la manera de protegerse Clío, en cuanto a cortes comerciales, con los documentales que produce y de entrar con estos tiempos, poner una cortinilla de inicio, una cortinilla de final y así los programadores de publicidad no pueden hacer nada, ya que se marca la pauta y no pueden hacer nada totalmente."¹²⁵

Debido a lo anterior, Clío pidió los tiempos máximos y mínimos en los que se puede transmitir un programa sin que pase un comercial y

¹²⁵ Entrevista realizada a Luis Lupone el 16 de febrero de 2002.

entonces se ajustó y se llevó a cabo esta fórmula que hasta la fecha se puede ver por televisión.

1.2.2. HERRAMIENTAS

Las herramientas de las que hace uso Clío a través de su departamento de videogramas para poder realizar los documentales son las de contar con una red de historiadores de diversas universidades y especialidades que trabajan a nivel de historias orales, asimismo toman en cuenta materiales de hemerotecas como fuentes de información.

Además se pide el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), se consulta en periódicos la historia de cada uno de los eventos a trabajar, se está atento a las noticias diarias que tengan que ver con los temas históricos que se están realizando, que son elementos que nadie ha tomado en cuenta y que sin embargo, Clío lo ha hecho.

Otra de las herramientas para la realización de los documentales de Clío, es el uso de materiales iconográficos que se consultan en la misma editorial, en la Hemeroteca Nacional, en la Fonoteca del INAH, en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, en el Centro de información gráfica del Archivo General de la Nación, en la Subdirección de Imagen y Sonido del INI, en el Archivo Casasola, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, en la Cinoteca Nacional, y en el caso de imágenes en movimiento en la Fílmoteca de la UNAM, el archivo Salvador Toscano, en el Archive Film de los Estados Unidos, en el Archivo Histórico Cinematográfico, en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en la Dirección General de Operaciones, División Fílmica de Televisa y Protele, en la Fílmoteca de Noticieros de Televisa, en la Fundación Miguel Alemán, en el WGBH Film and Video Resource Center y en el archivo interno de Televisa. Además Clío compra archivos privados en el extranjero que puedan servir para la realización de los propios programas, que son archivos que cuentan con imágenes que en México no se tienen.

Sin embargo, el uso de estas herramientas ayudan a mantener una línea editorial que es un enfoque dado por el propio Krauze, pero que además permite trabajar al realizador con una libertad de tratamiento de

opiniones, ya que como mencioné anteriormente, en ocasiones la línea es compartida entre realizador y lo que dicta Krauze.

1.3. IMAGEN

Clío, la musa de la historia, ha tenido devotos fieles en México. Generación tras generación, época tras época, en los pequeños pueblos y las grandes ciudades, siempre han existido personas cuya vocación consiste en mirar al pasado. Unas veces los mueve la piedad por los tiempos idos, el deseo, como dice Herodoto, de preservar la memoria de hechos y personas que no merecen caer en el olvido. En otras su búsqueda responde a la exigencia de hallar claves para entender el presente, a sentimientos como el placer y la nostalgia, a resortes intelectuales como la sed de conocimiento o la simple curiosidad. Todas estas motivaciones han arraigado en México. Venturosamente, nuestro país ha dado al mundo una cadena interminable de historias e historiadores.

Editorial Clío es un eslabón más en la añeja cadena de historias e historiadores mexicanos. Su labor es recobrar, recordar, recrear el pasado, pero al hacerlo quiere utilizar métodos del presente. Desde el invento del cine y quizá antes, desde la primera fotografía, han vivido de manera creciente bajo el imperio de la imagen. Nada hay que lamentar en esa situación: la letra, la palabra, el verbo seguirá siendo el vehículo fundamental de conversación entre los hombres y los pueblos. Pero, ¿por qué no combinar la letra con la imagen y convocar al pasado con ayuda de ambas?

En este momento lo que se evalúa en Clío es dar una preponderancia a la imagen, para ver qué imagen es, si es una imagen de archivo o una imagen que se produce como testimonio o una entrevista, por lo que se está agregando la imagen como un símbolo de lo más cercano a la realidad. "La propuesta visual tiene que ser más importante, casi igual de importante que la propuesta de contenido histórico"¹²⁶.

La imagen es importante en cualquier documental porque se está hablando de narrativa cinematográfica dentro de Clío, aunque sea para

¹²⁶ Ibid.

televisión. "El lenguaje es el mismo, pero cuando hablamos de imágenes hay que pensar en imágenes acústicas, no solamente en imágenes fotográficas o cinematográficas, la imagen es el cuerpo del documental, ya el alma es la manera en que se está retratando al personaje, donde interviene el realizador, el guionista, el historiador. Si la imagen no aporta nada a las palabras, entonces apagas a la imagen y no se pierde nada".¹²⁷

Lo novedoso de la serie México Nuevo Siglo es una misión retrospectiva de nuestra historia, ya que en México es la primera vez que se hace una visión consistente de lo que ha sucedido como hechos, independientemente de la postura histórica que pueda tener Enrique Krauze.

Sin embargo, es la primera vez que en México se hace algo que en el mundo se ha hecho mucho, ver quiénes somos a través de la imagen y hacer una revisión histórica de voltearnos a vernos los mexicanos y además difundido al público masivo logrando un buen rating con estos programas que produce Clío. Finalmente, el mérito de esta serie, es el haber recuperado la memoria audiovisual de la historia del país.

1.4. IDEOLOGÍA

En el departamento de videogramas de editorial Clío existe una postura clara sobre la ideología que se quiere transmitir en cada uno de los programas, esta ideología es la que se da a partir de la visión del ingeniero Enrique Krauze, que es evidentemente el liberalismo democratizante, es decir, "es el orden de ideas que profesan los partidos del sistema liberal en los Estados, tomándolo en ocasiones, como un sistema político-religioso que proclama la absoluta independencia del Estado en sus organizaciones y funciones, de todas las religiones provista, por lo que es esta la visión que este personaje quiere transmitir".¹²⁸

¹²⁷ Entrevista realizada a Eduardo Herrera realizador de la serie México Nuevo Siglo el 19 de noviembre de 2002.

¹²⁸ Fue el propio ingeniero Enrique Krauze quien dijo el tipo de ideología que quería transmitir en los programas en una entrevista realizada por el autor de la tesis el 14 de noviembre de 2002.

“Es finalmente una visión de ruptura con el sistema presidencialista monopolístico y con la visión rebelde del presidencialismo monopolístico del partido de Estado, es decir, se exige una visión moderna que responde al momento histórico que se genera.”¹²⁹

2. METODOLOGÍA Y EVALUACIÓN

Dentro de la programación de la serie televisiva México Nuevo Siglo se presentó a partir del 5 de julio de 1998 la historia política contemporánea de nuestro país, de los presidentes Porfirio Díaz a Ernesto Zedillo.

Esta historia es la adaptación al lenguaje audiovisual de La Presidencia Imperial, obra del historiador Enrique Krauze. Es el propio autor quien narra los programas, divididos en dos etapas:

1a. etapa: Consta de un programa biográfico sobre cada uno de los hombres que sustentaron el poder del país en las primeras tres décadas del siglo: Díaz, Madero, Zapata, Villa, Carranza, Obregón y Calles, incluyendo su maximato.

2a. etapa: Consta de dos programas por presidente de 1934 a 2000, uno biográfico (que va de su infancia al destape o toma de posesión) y otro sobre su sexenio. Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos, Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría, José López Portillo, Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo Ponce de León.

Biografías del poder de México Nuevo Siglo es un documento histórico que rescata y preserva la memoria audiovisual de nuestro país: Imágenes clásicas e inéditas (alrededor de 800 en 42 minutos), música original y de época, y las voces de los protagonistas (incluidos dos discursos de Porfirio Díaz y entrevistas con tres de los presidentes vivos).

Así, para el análisis de los documentales que produce Clío se tomaron como parte del universo los trabajos realizados sobre los sexenios de Cárdenas, Alemán, Ordaz, Salinas y Zedillo, ya que son

¹²⁹ Entrevista realizada a León Serment realizador de la serie México Nuevo Siglo el 28 de noviembre de 2002.

ejemplo de documentales que nos permiten analizar si estos programas son culturales, si su estructura corresponde a lo que se conoce como documental, si cumplen con el rigor de análisis de cada uno de los temas, si estos temas son tratados con neutralidad y si los documentales son contruidos con una intención, ya que estos documentales son los que ejemplifican de una mejor manera lo que se pretende con esta investigación. Este análisis de los documentales sobre los sexenios de estos cinco personajes se llevará a cabo con un monitoreo que nos permita comprobar lo antes mencionado.

La finalidad de escoger estos cinco documentales sobre los sexenios de los presidentes antes mencionados, es la de tratar de comprender si se dio alguna relación entre los presidentes-Televisa, presidentes-Enrique Krauze y Televisa-Krauze y cómo fue esta. Además de revisar qué efecto tuvieron estas relaciones y cómo afectaron a la realización de los documentales sobre los sexenios.

Asimismo con este instrumento también se comprobará si la historia contemporánea de México al alcance de todos, es un esfuerzo para contribuir al adelanto de la cultura, la investigación científica y la educación nacional.

El monitoreo se va a llevar a cabo viendo cada uno de los programas sobre los cinco sexenios que se escogieron para analizar, serán sometidos a una propuesta de monitoreo que permita el análisis de cada uno de los programas, en cuanto a su contenido, para lograr comprobar lo antes mencionado.

Así, dentro del monitoreo para analizar el contenido de cada sexenio encontraremos las siguientes categorías:

1. **Número de bloque:** que permitirá ubicar qué bloque es el que se está monitoreando.
2. **Estructura:** Se revisará cuál es la estructura del programa en cuanto a montaje.
3. **Información:** que será la que nos permita entender si se está editorializando, omitiendo una opinión o es simplemente información.

4. **Técnicas de realización:** en este apartado se dará a conocer cuál fue la técnica que se utilizó para el armado del programa.
5. **Correspondencia audio/video:** en esta parte se cotejará si la imagen que se está viendo corresponde a lo que se está diciendo.
6. **Voz:** se detectará si la voz proviene de un locutor, de un testimonio o de la propia imagen a analizar.
7. **Música:** aquí se estudiará el género y la intención que tuvo la música dentro del documental, así como saber si es música de origen o sobrepuesta.
8. **Efectos sonoros:** se verá cuáles fueron los efectos utilizados para la ambientación del documental.
9. **Efectos especiales:** en este apartado se verá que tipo de efectos se utilizaron y con qué intención fueron aplicados.

ANÁLISIS DE LOS DOCUMENTALES

El papel que ha desempeñado el documental en México ha cobrado gran relevancia, ya que ha permitido rescatar en imagen documentos que permiten recrear y entender parte de nuestra historia.

Asimismo el significado que ha adquirido del documental en México consiste en que los fenómenos sociohistóricos adquieren a través del manejo de las imágenes y de su discurso interno, la concreción individual; el o los protagonistas hablan con sus propias palabras de sus sentimientos y sus experiencias.

El documental, como otros discursos sobre lo existente, se inscribe en el terreno de la responsabilidad social. Hablar de leyes, justicia, educación, economía, política, estado y nación es referirse a las construcciones actuales de la realidad colectiva. La historia entra aquí como un elemento clave, porque el espectador no recibe una somera descripción de los hechos, sino que se encuentra ante un proceso activo de fabricación, nutrido de valores y significados, de conceptos y orientaciones que apelan a la relación.

El género documental es una representación de la realidad -no una ventana de la misma- que, al ser aprehendida por los espectadores, quienes se identifican con su discurso, deviene de un elemento concreto de los procesos históricos, en un instrumento de observación, investigación y testimonio de los fenómenos sociales.

El documental en México es una forma de representación no una "ventana" de la realidad a la cual transforma -gracias a la mirada original de su autor- y da prueba, hoy en día, de un espíritu de innovación, en su concepción, su realización y su escritura.

Creo que el documental es el compañero fiel de luchas, capaz de retomar lo que fue una noticia y convertirla en historia. Este testimonio de imágenes y palabras no es, en ningún momento, un documento objetivo. Creo, que más bien, expresa el compromiso de los videoastas y cineastas que están detrás de la cámara, siendo parte de ese momento histórico, de la vida de las personas a quienes están retratando, no como un espejo ya que el espejo solamente refleja la imagen de la realidad, sino como la interpretación del creador que abre su ventana a diferentes momentos del tiempo y del espacio.

La fuerza del documental se centra en un momento tan coyuntural, que tanta gente está recurriendo, está incursionando, en este género que ya impacta directamente a las corrientes de opinión y que hasta hace muy poco tiempo era absolutamente marginal y gradualmente, y a punta de esfuerzo propio, deja de serlo.

El género documental y los medios de comunicación, me sugieren una relación casi inexistente o todavía embrionaria entre lo que vemos en nuestras pantallas y lo que este género nos puede ofrecer, además de que es importante que se le de espacio a programas de este tipo, ya que el género documental es el que sí tiene las manos y las piernas metidas hasta las rodillas en el fango de la realidad; que sí palpa lo que está pasando, que sí está tomándole el pulso al pueblo, a sus distintas manifestaciones.

Tal esfuerzo no ha logrado acceder a las grandes cadenas de televisión y honestamente no creo que se consiga, hablando sobre todo de las cadenas privadas, salvo que impulsemos otro tipo de mecanismos.

Sin embargo, la tarea de difusión que realizan algunos documentalistas para que sean vistos sus programas por televisión, ha permitido que grupos de espectadores accedan a estas propuestas, esta tarea ha coadyuvado a que canales como el 11, el 22 y el mismo canal 40 y las televisoras estatales tengan espectadores más exigentes. En este sentido podemos señalar que si dichas frecuencias dedican una parte de su tiempo en pantalla al documental nacional, no son suficientes ante la gran cantidad de materiales que se producen en el territorio nacional. Incluso aquí valdría la pena señalar que el compromiso de las dos televisoras públicas: el 11 y el 22 con la producción nacional no ha sido todo lo accesible que debiera haber sido. Sin lugar a dudas, comprar un programa a la BBC de Londres por tres mil dólares o transmitir un programa de este corte de la misma empresa con un costo de 300 a 500 dólares, es mucho más barato y más lucidor, no cabe la menor duda, pero cerrar la posibilidad de un foro de creación a la producción nacional es un golpe brutal al desarrollo de esta línea de trabajo creativo.

Habría que apostar a la experimentación, probablemente en un camino más farragoso, con algunos errores, pero yo no veo cómo este país puede permitir el desarrollo de sus talentos en este tipo de trabajo, si no le abren los espacios que están dedicados a eso. Hoy, al tiempo, sería más pertinente tener un canal en el que se hicieran nuestros productores y no un extraordinario y

exquisito canal de transmisión de programas culturales extranjeros, en términos de costo-beneficio para el desarrollo del país.

Por esta razón, me parece que tendremos que incrementar la exigencia para que se abran más espacios de exhibición de este género, tanto en las televisoras públicas como en las privadas, así como en los sistemas de cable y satelitales.

Por lo tanto, yo me preguntaría ¿cuál documental existe en televisión? Porque creo que en los medios de comunicación actuales, el documental como yo lo entiendo, es decir, aquel género que busca fijar la vivencia de un hecho sea por medio de palabras, por medio del sonido o por medio de las imágenes, con un objetivo, un fin, una línea argumental, creo que en la televisión, y en los medios en general, no existe. Salvo las contadísimas excepciones de lo que produce TV UNAM y que a través de RTC tiene un pequeñísimo espacio a la una, o a las cinco y media, o a las nueve de la mañana en algún canal público o privado, porque los canales públicos, tampoco dan espacio a este material.

Así, regresando al documental en los medios: ¿podemos encontrar al género en su acepción original? Pienso que debido a los cambios sufridos por todo tipo de programas que hay en el medio, los géneros han perdido sus fronteras y sus características, incluso, observando la televisión podemos hablar ya de un continuo, es decir que los anuncios se manejan o tienen formato de documental o de entrevista; que hay pequeños relatos en los anuncios, pero también, como dije antes, que las noticias son dramas, puestas en escena y que la ficción de pronto se auxilia de lo que está pasando en la realidad.

En segundo lugar, si localizamos a los documentales en la televisión, ¿cuáles serían éstos? Y ¿de qué tipo de documentales estaríamos hablando? Repito -y trataré de resumir, porque ya lo dije- que estos aparecen en forma híbrida, mezclados con los noticiarios, con programas de espectáculo, con los "reality shows", incluso como formatos adoptados por ciertos comerciales. En las noticias abundan los brevísimos testimonios de algunos actores sociales, incluso de gente común, y esto se logra mediante entrevistas, pero es casi todo lo que podemos mencionar de elemento tomado del documental o formando un documento visual. También en materia de imágenes hay fotos y registros videográficos que pueden constituir documentos, pero que si no se entretejen

con explicaciones y no llevan un hilo conductor, entonces se quedan en meros documentos y no pasan a ser documentales.

Sin embargo, la señal de paga es un poco más diversificada, pero no en forma excepcional. Un fenómeno que puede calificarse de lamentable, sobre todo desde el punto de vista del público, es que nuestro país está siendo protagonista de documentales biográficos, de los recursos naturales, de viajes, elaborados por productores y sobre todo por empresas de otros países y así nos regalan la visión que ellos tienen de Frida Kahlo, de Diego Rivera, de las fiestas de noviembre en México y de muchas otras cuestiones que para el mexicano son una serie de lugares comunes, folklore superficial y en realidad eso no es nuestro país.

Finalmente, diré que como puede apreciarse, el espacio otorgado en la televisión al documental es muy escaso y de temática recurrente. Hay, por supuesto muy poco de política y lo que hay está asociado a noticias. Canal 40 tuvo en algún momento, ciertos documentales o reportajes televisados que eran precisamente sobre política y que hoy ya no existen.

El resto de la programación es lo que ya se conoce: telenovelas, deportes, entretenimiento, programas de chismes, de espectáculo y muchos noticieros que en realidad y desde mi perspectiva, no son sino la espectacularización de la vida cotidiana y la distorsión de los sucesos que verdaderamente importan al mundo en este siglo.

Por lo tanto, con estos elementos podemos ver la situación actual que sufre el documental en México y que es tarea de todos posicionarlo dentro de nuestra programación televisiva y tomarlo como un programa más a la carta para que éste, conforme vaya pasando el tiempo, logre posicionarse en la televisión mexicana.

Así, a partir de estas reflexiones me di a la tarea de analizar los documentales que produce Clío para saber si estos programas sirven como cultura audiovisual; si su estructura corresponde a lo que se conoce como documental; si cumplen con el rigor de análisis de cada uno de los temas; si estos temas son tratados con neutralidad y si los documentales son construidos con una intención.

Asimismo nos permiten comprender estos documentales si se dio alguna relación entre los presidentes-Televisa, presidentes-Enrique Krauze y

Televisa-Krauze y cómo fue esta. Además de revisar qué efecto tuvieron estas relaciones y cómo afectaron a la realización de los documentales sobre los sexenios.

Por ello a continuación se hace una interpretación del monitoreo realizado para dar respuesta a estas incógnitas a las que me he referido anteriormente, y así, descubrir el tipo de documental que produce Clío a través de su departamento de videogramas.

A partir de los datos obtenidos con el monitoreo nos encontramos que estos documentales están basados en la Presidencia Imperial, ya que se había hecho una investigación para el libro y posteriormente surgieron los documentales. El documental es subjetivo e imparcial, ya que interviene la mirada de quien lo hace. No se habla de objetividad, sino de honestidad con la historia.

Estos documentales en particular no responden al esquema de producción de un documental regular. Un documental regular generalmente lo que hace es llevar a cabo una investigación general, establece una línea de interés particular del tema específico que se está trabajando con una visión, no hay documental objetivo, siempre se trabajó sesgado, siempre se miró desde cierto punto de vista y se tomó posición por parte del documentalista.

Creo que este documental que produce Clío no es la imagen perfecta lo que se tiene de novedoso, yo creo que lo novedoso de la serie es una misión retrospectiva de nuestra historia, creo que es la primera vez que en México se hace una visión consistente de lo que sucedió como hechos y ver quiénes somos a través de la imagen.

Considero que de alguna manera fue en televisión una de las primeras veces en donde se empezó a plantear la noción del presidencialismo, como un problema imperial que era muy incómodo para México, sobre todo viniendo de la televisión privada donde Televisa había tenido grandes cotos de poder y había sido muy privilegiada por toda la alianza, complicidad que tenía con el régimen y eran como misiones intocables.

Todos los sexenios encarnan una promesa. La de Lázaro Cárdenas fue doble: la justicia social y la dignidad nacional. Se propuso cumplir al pie de la letra los artículos revolucionarios de la Constitución de 1917. Su sexenio tuvo, como todos, luces y sombras. Cárdenas fue particularmente sensible a las

demandas sociales, repartió generosamente la tierra entre los campesinos, nacionalizó valerosamente nuestro petróleo, pero consolidó el antidemocrático monopolio del partido oficial.

Así tenemos que en el documental de *Cárdenas: entre el pueblo y el poder*, sí se mencionan sus errores, no se trató de hacer un endiosamiento de personaje, no se trató de hacer una estatua, sino de ponerlo en la balanza desde el punto de vista de un historiador, además de enterarnos qué fue lo que se logró y no se logró en su sexenio, cuáles fueron los aciertos y cuáles fueron sus errores.

No se trató de sacarle brillo a la estatua, sino de dar una visión para la gente común y corriente, del contexto en que se dio ese sexenio, cuáles eran las fuerzas que estaban en juego, tanto internamente como internacionalmente y cuáles fueron los aciertos y los defectos de las personalidades.

Asimismo en cuanto a la música, esta fue la mitad del documental, es el aire que está entre el espectador y el cuadro que está clavado en una pared, es la atmósfera que permite crear sensaciones, como angustia, euforia, tristeza, tragedia, entre otros, que en su conjunto todos estos matices permiten al espectador cambiar totalmente la lectura final de la imagen con la música que los acompaña.

No se transmitió una ideología, quizá la propia ideología del personaje que se trató de retratar, no se trató de juzgarlo o de verlo desde una ideología, se trató más bien de verlo desde el punto de vista de un historiador como un personaje de época, en un periodo histórico y tratar de entender, justamente esto, pero de lo que se puede hablar de ideológico aquí, es la ideología del propio personaje o de los personajes que ahí aparecen.

Además se buscaron tomas de gente en la calle correspondientes a la época referida. Esto permite al espectador quedarse con una imagen más rica de ese periodo de la historia de México.

El mérito de este documental es el haber recuperado la memoria audiovisual de la historia del país, porque fue una labor de revisar en una cantidad de archivos, de buscar cosas y encontrarlas por casualidad.

Asimismo, como el primer presidente civil del México contemporáneo, la promesa de Miguel Alemán fue el crecimiento económico. Provenía de un

estado naturalmente rico y quiso proyectar esa condición al resto del país. En su sexenio México cambió de paradigma histórico: pasó de la vida rural a la vida urbana, de la reforma agraria a la industrialización, del ejido a la agricultura comercial. Por desgracia este cambio acarreó también grandes lastres, uno de ellos fue la corrupción.

En lo que respecta al documental de *Miguel Alemán Valdés: el presidente empresario*, se estableció que el punto más importante en su vida era la construcción de una familia que él había perdido y entonces, tiene la necesidad de encontrar una familia en un grupo de amigos, grupo que le permitió avanzar a lo largo de su vida y de su historia para que llegara a la presidencia de la República.

Es un presidente importantísimo que requerirá muchos otros estudios: pensó en grande e hizo crecer al país en escala. Hizo la agricultura moderna en México y a él se debe el gran paso adelante en la industrialización del país. México prosperó, en términos generales, en tiempos de Alemán. Sus defectos: la excesiva concentración de poder en su propia persona, un culto a la personalidad y el haber sido, como se decía entonces, "demasiado amigo de sus amigos"; fue el primer momento de corrupción clara y escandalosa en la historia reciente de México, sin embargo mucho de ese dinero se reinvertió en el país: el paradigma cambió del general con haciendas en el México rural, al industrial con fábricas en las ciudades.

El sucesor de Lázaro Cárdenas (Miguel Alemán) debió ser lo suficientemente proclive al capitalismo para así equilibrar la tendencia socialista de su antecesor; supongo que en su percepción de la historia Manuel Ávila Camacho (verdadero sucesor de Lázaro Cárdenas no existió). Pero olvidemos eso y si analizamos a Miguel Alemán creo que existe mucha madera de donde cortar, sirvió como fiel soldado capitalista pero en su propia bolsa, o que ya se nos olvidó cómo él se hizo dueño de casi todo Acapulco (cuando era más que un pueblito olvidado) antes de invertir dinero federal para desarrollar un macro desarrollo turístico, hasta tubo la adaptabilidad de ponerle al boulevard principal su nombre. O cómo con dinero del erario público se convirtió en inversionista masivo del entonces naciente emporio de Televisa, vaya equilibrio.

Alemán trasladó la industria a las grandes urbes (DF y Monterrey) e inauguró avances gigantescos en la Ciudad Universitaria, pero el resto del país se quedó muy en segundo plano.

Enrique Krauze sabía que no se valía darle patadas al pesebre y entonces hay compasión en el relato de este sexenio, se mencionan casos muy específicos, se habla de la represión que hubo durante el periodo alemanista, también abiertamente, pero se tiene mucho cuidado en la verosimilitud, en la facticidad histórica, es decir, se tuvo demasiado cuidado de aseverar lo que estaba aseverando, pero no había propiamente una censura o autocensura.

En cuanto a imagen se tuvo que jugar mucho con la metáfora en términos de rigor de contenido histórico. En ocasiones se tuvo que sustituir con imágenes de películas de ficción por lo que se trabajaba de manera metafórica, y a la vez, dio la idea al segmento para que pudiera caminar, en ese sentido, era más complicado, pero había cierto rigor, no podían meter cualquier cosa.

El sexenio de Gustavo Díaz Ordaz pasará a la historia por la represión a los estudiantes en la plaza de Tlatelolco. Pese al buen manejo de la economía, el crecimiento y acelerado desarrollo del país, el sacrificio de la juventud mexicana en vísperas de los Juegos Olímpicos fue el hecho definitorio de la matanza en Tlatelolco. Sordo a las demandas de una juventud ansiosa de democracia y apertura, mal aconsejado y convencido de una conjura internacional contra México, la trágica decisión del 2 de octubre cambió para siempre la historia del país.

En el documental de *Gustavo Díaz Ordaz y el 68* hay una mezcla de géneros. Existe material que no se había visto sobre estudiantes heridos que van a Televisa a denunciar y Televisa los graba, pero no se sabe si salió al aire y fueron archivos que se encontraron. Este programa contribuyó a esclarecer la verdad.

Pienso que fue el hombre fuerte, la columna vertebral del sistema por casi 16 años: cumplió funciones importantes desde 1953, y por la inclinación personal de López Mateos a los viajes y a la oratoria, delegó muchas responsabilidades en Ordaz, como le decían al entonces secretario de Gobernación que fue una especie de presidente por 12 años.

Díaz Ordaz era un hombre recto, un hombre que tuvo un estupendo desempeño económico en su sexenio y que defendió a México en el exterior. Pero como es el "villano" de la historia, todas esas cosas no se recuerdan. Basta ver los números -y en esto el mayor pilar fue Antonio Ortiz Mena y ahí está su balance para probarlo-: en 1968 México era un país prácticamente sin

inflación, con 4 mil millones de dólares de deuda externa, con salarios que crecían sostenidamente al 6 y 7 por ciento anual, con una moneda estable.

Sin duda, la mayor profundización psicológica que se intentó en el documental es la de Díaz Ordaz. Se entrevistó a mucha gente para tratar de entender cuáles habían sido los resortes personales de su actitud y creo que "el rompecabezas" -lo digo en un sentido estricto porque una de las pasiones particulares de Díaz Ordaz era armar rompecabezas- se ajusta: se trató de interpretar esta vocación de orden, ese horror a la anarquía, como manifestaciones de un problema más profundo: lo que él mismo definía como "mi personal fealdad". No creo que esa característica explique el 68, pero va hilando una narración de la cual puede desprenderse que ese elemento personal juega un papel importante: creo que fue honesto y fue un hombre responsable que sintió con angustia y equivocadamente que el país podía irse de las manos y convertirse en una segunda Cuba. Y si veía esa "conjura" es porque tenía en su constitución elementos que, a veces, parecían colindar con una especie de paranoia.

Este hombre con esta psicología y autoritarismo se encuentra en la silla de la presidencia imperial cuando en la calle está la generación más libertaria del siglo en México y en el mundo. Y me parece natural, lógico que algunas generaciones y Díaz Ordaz chocaran. Creo que no comprendió el movimiento estudiantil del 68 y que lo exageró, pero también creo que hubo voces cerca de él que propiciaron esa mala lectura. Todavía falta saber cuáles eran los intereses que se movían detrás de esa mala información que, a mi juicio, manejó Díaz Ordaz. Y uno diría que, por la posición que ocupó, la de Luis Echeverría era una de esas voces.

El fin de Díaz Ordaz tuvo que cumplir un requisito básico, conocer las entrañas del sistema, ser un hombre del sistema, para así garantizar la gobernabilidad y el que no se desataran los torbellinos al darse el cambio sexenal.

Como administrador Díaz Ordaz fue buen ejemplo, durante su sexenio continuamos con un crecimiento, pero para su fortuna se enfrentó con una generación que le exigía más no de él, sino de un sistema que gritaba no un gobierno de izquierda ni de derecha, sino un gobierno de altura, desgraciadamente Díaz Ordaz tomó como ataque personal estas exigencias, y pues, los hechos del 68 terminaron de manchar esa mano tendida.

El primer contacto entre Azcárraga Milmo -quien se llegó a situar como uno de los 200 hombres más ricos del planeta- y el Palacio presidencial de Los Pinos comenzó con la llegada al poder de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

Así, Televisa es un producto genuino del Estado mexicano. Sin el apoyo estatal, el consorcio jamás hubiera sido lo que es hoy. No se trata solamente de las concesiones para el uso del espacio aéreo mexicano, entregadas a Televisa al grado de configurar una práctica monopólica, prohibida inútilmente por la Constitución del país. Los apoyos fueron de todo tipo, incluyendo el trueque de los impuestos que debían pagar los anunciantes por el 12.5 por ciento del tiempo total de transmisión, el cual ni se ha usado ni se usó a plenitud, ni es necesario, pues el Estado puede usar, mediante ley, el tiempo que requiera.

Díaz Ordaz firmó un decreto para este trueque, lo que se tradujo en un ingreso adicional a las empresas de televisión y radio, pero favorece especialmente a Televisa, pues esta empresa es la más cara de todas. El decreto es absolutamente inconstitucional y, sin embargo, sigue vigente.

No se puede dejar de recordar la actitud de Televisa en el movimiento estudiantil de 1968, haciéndose eco de las mentiras del gobierno sobre la causa de la matanza del 2 de octubre, después de haber hecho toda una campaña contra los estudiantes, la cual continuó por años.

Asimismo, en el documental de *Carlos Salinas de Gortari: el hombre que quiso ser rey* se le trató como uno de los sexenios más controvertidos de nuestra historia. Este video da cuenta del turbulento arranque del sexenio salinista, de sus políticas económicas y financieras, del programa Solidaridad, de las reformas a los artículos 27 y 130 de la Constitución, del Tratado de Libre Comercio y, en la cima del sexenio, del estallido de la revolución zapatista, del asesinato de Luis Donald Colosio y el de Mario Ruiz Massieu. La historia, en suma, del hombre que quiso ser rey.

Sin embargo, en el cuestionado presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), "El Tigre" encontró a uno de sus mejores aliados: bajo su administración se decretó la privatización de los canales estatales de TV, otorgándole al gigante comunicacional 62 concesiones televisivas, lo que le permitió a Televisa adquirir su cuarta cadena nacional.

Fue el sexenio de todas las posibilidades, de todas las grandes reformas y de todos los desastres. La oportunidad que perdió Salinas de Gortari fue inmensa: si se nos fue el tren, fue entonces. Debió, quizá, haber caminado más lentamente la reforma económica, pero con mayor consenso democrático. Es decir, el Partido de la Revolución Democrática (PRD) debió haber tenido un trato y un lugar que no tuvo en el sexenio anterior; igualmente todas las reformas del Instituto Federal Electoral debieron haberse propiciado en el sexenio anterior, así como la separación -aunque todavía no es plena ni muy clara- del PRI del gobierno y, desde luego, elecciones limpiísimas. Si este hubiera sido el proyecto de Salinas, entonces México no hubiera descarrilado. Para mí que ese fue su mayor error histórico, ahí fue donde sufrió una ruptura el país.

Krauze siempre defendió muchas de las reformas económicas de Salinas porque fueron acertadas, estuvieron hechas en el sentido correcto. Nunca defendió a Salinas en el aspecto político, jamás compró su "modernidad" política, siempre la criticó de principio a fin -ahí está el libro *Tiempo contado*, cuyos artículos se publicaron originalmente en *La Jornada*. Siempre desconfió del hombre en el poder, siempre pensó que Salinas nunca tomó en serio la reforma política y hay varias declaraciones en ese sentido.

Así, en cuanto al documental de *Ernesto Zedillo Ponce de León: la construcción de la democracia* se muestra una visión de la vida y de la presidencia de Ernesto Zedillo Ponce de León. Desde su infancia, marcada por la estrechez económica, pasando por su participación en el movimiento de 1968, su ascenso en las filas del PRI, hasta que un asesinato lo lleva a ser candidato presidencial y luego presidente, Ernesto Zedillo emerge como un líder consciente de la necesidad de la democracia en la vida política de México. El sexenio de Ernesto Zedillo da inicio con la gran crisis financiera de 1994. Sin embargo, una vez que su gobierno estabilizara económicamente el país, se gestarían lentamente las condiciones necesarias para la democracia electoral en México.

Un documental como el de Zedillo fue un programa en el que se pudo ser más duro, pero que pesó la visión y compromisos de Krauze. Es el único programa en el que Krauze vio y marcó línea previo a que se terminara.

De los presidentes, fue el único programa en el que Krauze se sentó a decir, "mira esto no se ha mencionado", no como censura, pero sí había una visión de más cuidado, de más cautela que el resto de los programas por

obvias razones, pero que a pesar de eso, es un programa en el que ya se hablan cosas que antes eran prohibidas.

No obstante, con el mandatario Ernesto Zedillo (1994), el último que pudo conocer Azcárraga, la relación fue más bien parca y distante. Según Krauze, más representativa del “carácter puritano y poco sentido del humor de Zedillo”. Aunque también Azcárraga ya quería abandonar su imperio y preparar la transición para el “reinado” de Emilio III, su hijo Emilio Azcárraga Jean.

Es importante señalar que Zedillo dio paso a la jugada maestra que le hizo a Salinas poco antes de salir, donde viene Salinas, presenta su libro y Zedillo ante los ataques de Salinas, filtra la información, clarísimo de jugar al político de muy altos duelos y él no contesta, pero le dio un trancazo del que Salinas no se va a levantar jamás.

Hoy pienso que es un hombre opaco, gris, prácticamente sin personalidad, pero finalmente con una inteligencia verdaderamente fuera de serie, que va a pasar a la historia, justamente por ser un presidente gris que se encontró en la peor situación en la que ha vivido México.

Sin embargo, con este recorrido histórico sobre estos sexenios de algunos de los presidente que ha gobernado a México podemos mencionar, que los documentales que realiza Clío son un riguroso documento histórico que rescata y preserva la memoria audiovisual de nuestro país: Imágenes clásicas e inéditas, música original y de época, y las voces de los protagonistas.

México Nuevo Siglo es veraz, y aunque el punto de vista del historiador Enrique Krauze es el principal hilo conductor, son los propios hechos y los personajes que los vivieron quienes, desde varios puntos de vista, describen y analizan los hechos. En cada caso se descubren rasgos de la personalidad de nuestros gobernantes y demás figuras públicas que hasta hoy el público en general desconoce y se habla de temas prohibidos o que apenas se habían mencionado.

Esta serie es como género documental, como televisión, una obra clásica que utiliza el lenguaje audiovisual para contar dramáticamente lo sucedido. Emplea un lenguaje sencillo, pero a la vez su profundo análisis

logra que el programa despierte interés y reflexión en el espectador y, en muchas ocasiones, emocionarlo.

Es importante señalar que también aquí estuvo presente el punto de vista de Televisa, ya que el control gubernamental sobre los medios de comunicación masiva está en las leyes y alianzas que ha hecho esta empresa con el poder, y que ésta es una de las características del sistema político mexicano, pero en el caso de Televisa, más que la presión de las autoridades lo que ha prevalecido es un gran acuerdo entre la empresa y los gobernantes. Se trata, en efecto, de la militancia priísta de Emilio Azcárraga, quien no fue un hombre del sistema en general sino, más en particular, del PRI.

Asimismo, cabe señalar que esta serie para lograr todos los objetivos antes mencionados y ser uno de los mejores que se producen en México, por contar con una investigación exhaustiva y materiales inéditos, tiene de presupuesto una cantidad de 35 mil dólares (350 mil pesos mexicanos) para la elaboración de cada uno de sus documentales para lograr mantenerse al aire con una calidad estupenda, ya que si revisamos los demás programas que existen de ese corte, el presupuesto que se le asigna es de 15 mil dólares (150 pesos mexicanos) y a veces es menos tal presupuesto para la realización de este tipo de programas, lo que es lamentable, ya que el público televidente necesita más de estos programas para elevar su nivel cultural e intelectual.

Finalmente, los documentales de la serie México Nuevo Siglo que produce editorial Clio a través de su departamento de videogramas sigue los fenómenos de la realidad, la actualidad, la dimensión informativa profunda y permanente y por lo tanto nos permite conocer la historia contemporánea de México y tenerla al alcance de todos en un esfuerzo para contribuir avance de la cultura, la investigación científica y la educación nacionales.

CONCLUSIONES

La difusión cultural por parte de Televisa nació por la necesidad de transmitir programas culturales y así justificar su papel ante la sociedad que es el de informar, educar y entretener. De hecho la creación de Televisa como empresa fue la respuesta a un anuncio presidencial hecho en 1970 en donde se calificaba como antinacional, deseducativa, anticultural y consumista la labor de los concesionarios privados por lo que se planeaba una modificación al régimen de concesiones de manera que las frecuencias no quedaran monopolizadas y la televisión nacional fuera poco más representativa de la pluralidad existente en el país. Por ello varios concesionarios decidieron unirse para crear el consorcio Televisa y quisieron corregir su total alejamiento de la cultura reestructurando la programación.

Desde entonces Televisa ha buscado contrarrestar las críticas que la califican como anticultural a través de distintos medios, por ejemplo, con su programación educativa orientada principalmente a la enseñanza preescolar y universitaria y con la transmisión del programa México Nuevo Siglo, con los cuales ha pretendido contribuir a los planes gubernamentales. Así legitima su proyecto cultural, defiende sus intereses económicos y políticos y mejora su imagen pública.

Televisa como empresa privada es un agente común directo de la acción cultural, interviene en el círculo cultural no sólo con el fin de ofrecer un producto, sino también de influir en la orientación del circuito, de crear una tradición artística determinada y de combatir una escuela opuesta. Complementan este círculo los medios de producción (base tecnológica, propiedad de medios), el canal de comunicación, el público y las instancias institucionales de organización.

En sus canales de televisión Televisa ha tratado de estandarizar la cultura al masificarla para que los contenidos sean impersonales y no alcancen la selección, esto unido al conformismo fomentado por los medios ha reducido la creatividad del público manteniéndolo como actor pasivo.

De esta forma, el público sólo puede escoger entre lo que se le da pues no participa en la producción, es sólo un receptor que recibe los mensajes realizados por los empresarios y anunciantes en congruencia con el sistema; ante esto el auditorio no tiene la posibilidad de seleccionar algo diferente,

sino de conformarse con lo que hay y finalmente se acostumbra a dichos mensajes, que homogeneizan sus preferencias.

Sin embargo, en este punto, los medios argumentan que ofrecen lo que al público le gusta, que no hacen más que responder a lo que las audiencias desean. Justifican así la existencia de sus productos.

Es decir, los medios masivos de comunicación son utilizados según convenga a sus propietarios y no de acuerdo con los intereses colectivos de la sociedad. Así, el problema radica en el uso dado a estos medios por quienes los controlan, de tal manera que los mass media son usados con fines comerciales y en esencia ideológicos, esto es con el objetivo de justificar las relaciones de explotación. De esta manera, existe la difusión y la exaltación de todo aquello que favorece los intereses y seguridad de los grupos económicamente más fuertes del sistema, así como el ocultamiento y deformación de todo lo que fortalezca la conciencia de sus intereses y la situación social de los sectores dominados.

Por lo que en el caso de los programas culturales que nos ofrece Televisa son a los que dedica menos presupuesto para producción, puesto que no van a generar rentabilidad, y no fácilmente lograrán un patrocinio de los comerciantes. Por ello, el papel que juega esta empresa con la difusión de los documentales producidos por Clío, es ser simplemente la ventana transmisora de dichos programas. Pero a la vez, esto sirve a Televisa para contrarrestar las críticas que la califican como anticultura y así, justificar que es un medio transmisor de cultura, pero con programas ajenos a dicha empresa. No obstante, las estaciones privadas continúan realizando esfuerzos e invirtiendo talento y dinero en esta barra, porque será la que en un momento dado les servirá para enfrentar a los opositores de la televisión comercial. Asimismo, con estos programas se cumplirá con las exigencias marcadas por la ley en los artículos 5º, 11º, 59º y 60º de la Ley de Radio, Televisión y Cinematografía.

Televisa difunde este tipo de programas culturales como son los de la serie México Nuevo Siglo producidos por Clío para lograr no sólo ganancias económicas, sino también obtener ganancias políticas y sociales, ya que como dije anteriormente, Televisa siempre fue "soldado del PRI" y por lo tanto dio lugar en su pantalla a foros abiertos para que los políticos tuvieran derecho a externar sus puntos de vista y por la parte social dar salida a temas que jamás habían sido abordados.

Por ello Televisa es promotora de la industria cultural al producir, reproducir, conservar y difundir a la cultura con criterios industriales y comerciales. Y en este sentido impone condiciones de vida y de trabajo a los creadores e intérpretes porque la industria cultural presupone exigencias económicas. Además la presión de volver la cultura mercancía no permite que exista una permanencia de esfuerzo o una maduración lenta de un pensamiento o una obra, porque los medios de comunicación masiva le han dado como característica principal la novedad e inmediatez a los productos vendibles.

Asimismo, la televisión ha tenido siempre un carácter marcadamente informativo. Se nota más destacada, la posibilidad de las transmisiones en directo, es una manera de informar de la realidad del modo más puro y más exacto, en el mismo instante y desde el lugar donde se están produciendo los hechos. Esta peculiaridad esencial de la televisión ha contagiado los programas y contenidos que ofrece. La televisión ha aprendido con el paso del tiempo otras formas de acceso profundo a la realidad que van más allá de los aspectos visuales y auditivos captados de la realidad. Ha encontrado en el cine los antecedentes que necesitaba.

Así, con el origen de los documentales se constituyeron en programas especiales de importantes repercusiones y discusiones en la sociedad por el carácter de denuncia que planteaban. Estaba despertando una conciencia social con las imágenes y los sonidos. El documental no tenía, como los producidos por el cine durante la Guerra Mundial, una finalidad propagandística, pero con sus denuncias se convertía en un delator público, en una conciencia social que removió los ánimos y comportamientos.

Por ello, el papel que el documental ha tenido en la televisión es un símbolo de lo que ha ocurrido a menor escala y con temas diferentes en otros países donde el documental televisivo también ha tenido gran desarrollo.

El documental, como otros discursos sobre lo existente, se inscribe en el terreno de la responsabilidad social. Hablar de leyes, justicia, educación, economía, política, estado y nación es referirse a construcciones actuales de la realidad colectiva. La historia entra aquí como un elemento clave, porque el espectador no recibe una somera descripción de los hechos, sino que se sitúa ante puntos de encuentro, de maneras de recordar e interpretar que, en el peor de los casos, ayudan a mantener la permanente contienda contra la desesperanza y el olvido.

Actualmente en los documentales realizados en México, los medios de comunicación se limitan a informar tal y como sucedieron los hechos desencadenando una simplificación de la realidad.

Se debe admitir que, por un lado, la selección de los hechos que nos presenta este género es arbitraria y parte del punto de vista del realizador, sujeto a los objetivos de la empresa a la que sirve; y, por otro lado, existe la política editorial de la empresa que determinará la pauta de lo que se dirá y mostrará con el documental.

Esta selección de la realidad se presenta cuando el realizador toma de la realidad compleja los hechos, los identifica como significativos y trascendentales, dignos de ser comunicados en forma de video.

Aquí, el realizador es quien tiene que interpretar los hechos, es decir, debe ser capaz de captarlos dentro de una realidad compleja, comprenderlos y expresarlos. Esta es precisamente la tarea de interpretación del documental en México.

Por ello, el lenguaje y la imagen son unos de los medios que nos permiten captar la realidad y aislar dentro de ella algunos hechos mediante un procedimiento de redacción y montaje convertidos en video. Al definir el hecho en términos audiovisuales, la interpretación de la realidad se vuelve selectiva ya que el lenguaje y la imagen no pueden dar cuenta de la realidad sin caracterizarla, es decir, sin escoger unos aspectos y olvidar otros.

Esta interpretación de la realidad nos permitirá, empleando el lenguaje oral y el video (lenguaje visual), descifrar y comprender los hechos que suceden a nuestro alrededor. Por lo que la objetividad no se da en el hecho, sino en la reconstrucción producto de la labor del realizador, ya que es él quien da la pauta a seguir y la concepción que debe seguir el programa. El documentalista, por su lado, para dar garantías de credibilidad y permitir que su televidente pueda comprobar la validez de lo expresado en el video, recurre a ciertos procedimientos tales como, permitir que los testigos de los acontecimientos se dirijan al público con sus propias palabras.

El discurso directo tiene la posibilidad de ser una reproducción literal de lo dicho por los protagonistas del acontecimiento, por la misma razón, proporciona al televidente la posibilidad de conocerla por su propia voz y no por la del narrador o documentalista. Con esta estrategia se satisface la

necesidad de credibilidad del telespectador ya que no es lo mismo escuchar el relato en boca de los participantes que de un intermediario.

El documentalista no debe manipular la información para falsear la realidad, al contrario, debe apelar a la racionalidad del televidente a partir de premisas válidas; es decir, de información contextualizada y proveniente de fuentes con nombre, de prestigio y confirmadas, no es posible valerse de rumores.

Así, el análisis del orden temporal en el documental hace evidente la manipulación que realiza el narrador o documentalista al reconstruir la realidad.

Por lo que a partir de estas reflexiones afirmo que el documental no es imagen de la realidad como tal, ya que lo real no es descriptible "tal cual es" porque el documental es otra realidad e impone sus leyes: recorta, organiza y ficcionaliza, es decir, se pone en evidencia la manipulación que realiza el documentalista al reconstruir la realidad.

Asimismo, la televisión mexicana participa del espacio cultural, con su propia versión de la realidad social, que al mismo tiempo reconstruye a partir de la vida cotidiana de los sujetos sociales, quienes al participar como espectadores de este medio creen ver en cierta forma reflejada su propia realidad.

El documental en México ha ido evolucionando hasta llegar a una especie de ensayo que es la visión que tiene el realizador sobre un tema. El formato documental permite muchos juegos narrativos y un acercamiento novedoso y diferente con el público.

El género documental es una representación de la realidad -no una ventana de la misma- que, al ser aprehendida por los espectadores, quienes se identifican con su discurso, deviene de un elemento concreto de los procesos históricos, en un instrumento de observación, investigación y testimonio de los fenómenos sociales.

Sin embargo, el cine documental al pasar de los años, desde luego, no ha tenido una producción tan numerosa como el de ficción, tal vez por el hecho de que el público cinematográfico ha guardado desde siempre una motivación escapista. Mucho se ha discutido la objetividad del documental,

aunque es evidente que es un medio tan sujeto a manipulación y distorsión como cualquier otro. Por más que el cineasta pretenda ser imparcial, riguroso y objetivo, siempre tendrá que adoptar un punto de vista, y eso se manifiesta desde el momento en que se decide dónde poner la cámara.

El documental integra la vertiente periodística con la creatividad narrativa. El periodismo exige el testimonio realista de los hechos. La creatividad narrativa le abre el abanico a la experimentación y búsqueda de una expresión propia, a un estilo personal según los autores. El documental lleva el sello del estilo personal de su creador. Y tanto más quedará definido cuanto más claramente se aprecie el estilo de su autor.

Mientras el reportaje suele orientarse más hacia la explicación de los hechos, el documental se inclina a dar el punto de vista. Algunos documentales se preparan en el estudio y dependen en gran medida de entrevistas y de material de archivo, pero la mayor parte se filman o se graban en el campo. Los hechos (gente y sucesos grabados en vivo) son esenciales para crear un programa que tenga crédito.

Este género televisivo, contiene palabras auténticas de personajes verdaderos. También se muestran sus acciones mediante imágenes animadas, además de imágenes y sonidos de los acontecimientos. Este material, que a veces no parece tener relación entre sí, debe reunirse en una obra dramática y coherente, y editarse de acuerdo con el plan y el guión.

Creo que el documental es el compañero fiel de luchas, capaz de retomar lo que fue una noticia y convertirla en historia. Este testimonio de imágenes y palabras no es, en ningún momento, un documento objetivo. Creo, que más bien, expresa el compromiso de los videoastas y cineastas que están detrás de la cámara, siendo parte de ese momento histórico, de la vida de las personas a quienes están retratando, no como un espejo que refleja la imagen de la realidad, sino como la interpretación del creador que abre su ventana a diferentes momentos del tiempo y del espacio.

Sin embargo, no debemos olvidar que los medios de comunicación tienen dueños y que estos dueños tienen intereses. De esto que es un lugar común, yo creo que a veces se pierde la perspectiva cuando tenemos un reclamo o la desesperación de ver que no hay ventanas para nuestro trabajo. La otra aseveración que me parece importante, porque quizás es donde la sociedad civil y los productores puedan avanzar, es que el Estado debe

recordar que su obligación es compensar y regular, y que en esa medida sí tiene que equilibrar la posibilidad de que amplios sectores de la sociedad que trabajan en aspectos creativos deben tener acceso a los medios.

Desde 1994, según datos del marco referencial del espacio audiovisual en México, elaborado por la Dirección General de Televisión Educativa, el documental ocupaba el 47% con relación a la producción total del video. En el mismo documento se señala que las entidades independientes y educativas acaparaban poco más del 50% de dicha producción; aunado a estos números se encuentra la gran variedad tanto temática como formal, tanto así, que podemos señalar que el documental es uno de los géneros audiovisuales que ha tenido una constante evolución en el marco del lenguaje en México y aquí me refiero específicamente al formato en video.

Sin embargo, tal variedad de producción no se ve del todo reflejada en la televisión, de hecho podemos afirmar que se está dando una paradoja en la exhibición de documentales por televisión. En efecto, por un lado existe un creciente circuito para este género, incluso canales dedicados exclusivamente a él y que abarcan diversas variantes: documentales de la naturaleza, de divulgación científica y cultural e inclusive de carácter social, y no obstante, por el otro, no estamos viendo una gran diversidad tanto en el tratamiento de los temas, como en quienes los producen; esto significa que para poder entrar a los grandes circuitos de divulgación, el documental debe cumplir con una serie de condiciones estéticas y de tratamiento del tema que le permitan al espectador reconocerlo como un producto con el sello del canal X.

Yo creo que uno de los temas fundamentales aquí es el de la formación de públicos. Tengo la impresión, no la constancia, de que este país tiene una cierta educación, incluso tuvo una tendencia muy proclive a ver buenos documentales en los años setenta, que inclusive se transmitieron por televisión, y creo que la televisión, a pulso se dedico a deseducar ese buen hábito que iba adquiriendo el espectador. Es de sorprender que uno descubre, por ejemplo, que Televisa compró durante mucho tiempo los derechos de los programas producidos por Time-Life y algunos de Discovery y nunca los transmitió y entonces surge la pregunta: ¿para qué gasta? ¿para qué los tiene? ¿cuál es el propósito?.

Efectivamente este tipo de cosas es muy desconcertante pero está aunado a que la televisión abierta es capaz de contestar que al público no le gustan los documentales, ni siquiera intenta experimentar por otro camino, y

que la posibilidad de pasar un documental en un horario relativamente interesante -ya no digamos en uno triple A- le descompone todo el perfil que ha diseñado desde las 4 de la tarde y si a las 6 ponen un documental pierden toda su audiencia que se va a otro canal. Entonces uno dice: ¿es que acaso es un género condenado? ¿cuál es el estigma?. La verdad es que los formatos de los años cincuenta del documental didáctico, académico, pesado, se abandonaron, y me refiero a los tradicionales, porque se hicieron grandes cosas, en los cincuenta surge el *Cinema Verité* que propone un formato absolutamente extraordinario y novedoso para hacer documentales. Insisto hubo toda una política para deseducar a estos públicos interesados en estas propuestas audiovisuales.

Por esta razón, me parece que tendremos que incrementar la exigencia para que se abran más espacios de exhibición de este género, tanto en las televisoras públicas como en las privadas, así como en los sistemas de cable y satelitales. Creo que en los medios de comunicación nacionales actuales, el documental "no existe". Diré que como puede apreciarse, el espacio otorgado en la televisión al documental es muy escaso y de temática recurrente.

Sin embargo, de la experiencia en la editorial Clío es importante destacar cómo desde hace poco tiempo se ha ido generando una forma innovadora que va más allá del documental en el tratamiento y aproximación informativa de la televisión a la realidad. Se han ido incorporando elementos más vinculados con la ficción, ya sea trasvasando recursos y fórmulas informativas a las técnicas dramáticas o bien introduciendo formas de representación dramática o simplemente de reproducción de la realidad.

El documental que produce Clío adquiere personalidad con el transcurso del tiempo. Grandes realizadores se entregan a él como un género de amplia libertad para el desarrollo de la personalidad informativa e interpretativa del profesional. Se ha llegado incluso al documental de autor. Ya no se realiza como puro ejercicio profesional cuyo resultado puede adjudicarse a un informador cualquiera, sino como un trabajo en el que se requiere dotes interpretativas y expresivas personales, en las que el documental adquiere valor por el tema y su tratamiento y, además, por la personalidad de quien lo ha realizado. El documentalista transmite su manera de ver la realidad, en cuanto la interpretación personal de los hechos.

El documental le brinda abundantes posibilidades para su expresión particular y desarrollo de un estilo personal. Asimismo, el documental sigue

la actualidad permanente, el documento que supera toda caducidad. No se detiene en la fluctuación de la actualidad inmediata, sino que selecciona e interpreta lo válido para el futuro.

En algunos momentos las televisoras han empleado los documentales como relleno y reajuste de programación, como algo secundario, que en cualquier momento se introduce sin previo aviso. De esta modo se le ha subvaluado, no se le ha dado categoría para constituirse en programa. Las interrupciones en cualquier pasaje le restaban atractivo. Últimamente, con la llegada de documentales de gran prestigio, se ha rechazado este sistema de programación y se le ha concedido un lugar en la misma. Algunos grandes documentales como los que produce Clío se han situado a las horas de mayor privilegio en la programación. El documental ha ganado y despertado interés por hechos y realidades que hasta ahora, por desconocimiento, apenas tenían estima.

El analizar el papel de la cultura en el escenario de la televisión comercial, específicamente de Clío y Televisa, es un problema debido a la marginación que tienen los programas culturales en la programación cotidiana de la televisión privada.

En su caracterización de la Presidencia, los presidentes y el presidencialismo, Enrique Krauze revela un aspecto personalísimo del uso y el abuso del poder, que poco o nada se conocía para el periodo moderno de México.

Puede anticiparse desde ahora que el impacto y la influencia del más reciente programa México Nuevo Siglo sobre la cultura popular de un amplio número de espectadores y ciudadanos será muy grande. Incluso a los historiadores profesionales los obligará a reflexionar desde otra perspectiva sobre la vida y la obra de personajes del periodo contemporáneo.

En los documentales se utilizan anécdotas precisas para crear un mural histórico de los presidentes modernos de México. En un lenguaje bello y fluido, las historias son colocadas juntas con la precisión de un rompecabezas. Cada uno de los presidentes es retratado mediante las características peculiares de su persona, su intelecto o su psicología, sin llegar nunca a la caricatura. De este modo, Krauze confirma que se ha convertido en un maestro de la biografía. A partir de ciertos detalles de la persona logra singularizar el "estilo de gobernar" del presidente en turno y, a partir de éste,

proyecta una imagen del sistema político en su conjunto. Así, traslada rasgos del presidente al régimen, dotando de personalidad a un sistema que, en última instancia, es impersonal.

Este programa de México Nuevo Siglo tiene la virtud de revalorizar varios episodios olvidados o relegados de la historia reciente (la salida de Vicente Lombardo Toledano de la CTM, la muerte de Maximino y Manuel Ávila Camacho, el fallido intento de reelección de Miguel Alemán, las relaciones de Lázaro Cárdenas con los presidentes que lo sucedieron). Episodios que son cruciales para entender la permanencia y fortaleza del sistema político, pues demuestran la enorme capacidad que tuvo durante casi cincuenta años para adecuarse a condiciones cambiantes, casi siempre manteniendo las diferencias entre sus miembros al interior del régimen, y la solución de los conflictos en privado. Uno de los principales atributos del sistema fue, además, el de poder "moderar" sus propios excesos. Por ello, cuando dejó de tener esta capacidad --a partir de 1968, según Krauze-- comenzó la declinación del régimen: "Las sociedades más diversas y las estructuras más autoritarias descubren, sobre todo en momentos de crisis, que el progreso político es un fin en sí mismo [...] La falta de límites a la silla presidencial había llegado a sus límites y el "tigre" comenzaba a despertar."

A partir de 1968 se entrelazan las radiografías individuales de cada uno de los sexenios con la tesis histórica de los documentales: la democracia como *deus ex machina*, la que se supone determina el ritmo y la dirección del cambio histórico en el país. Pero ¿cuáles son los motivos específicos y las causas para que se haya efectuado dicho cambio democrático? ¿Proviene de abajo, de los movimientos sociales, de la lucha obrera o de la protesta estudiantil? ¿O bien, de alguno de los flancos del régimen: la izquierda o la derecha?

Esta serie de televisión incluye todas estas posibilidades y les reserva un lugar en la historia de cada uno de los sexenios, pero no les atribuye a ninguno de estos fenómenos el impulso fundamental del cambio. Más bien, los programas recurren a través de los sexenios a las voces de Lázaro Cárdenas, Octavio Paz y Daniel Cosío Villegas, quienes, con distinto grado de cercanía y distancia de los regímenes posrevolucionarios, mantuvieron una posición crítica sobre los excesos del presidencialismo y los "desvíos de la Revolución". Con ello quiere demostrar que la democracia sobrevivió la Edad Media del autoritarismo en México (aunque fuera principalmente a través del pensamiento de sus ciudadanos más ilustrados) para, al fin, aflorar

masivamente en una opinión pública harta del régimen dominante. Fue entonces que la población “descubrió el valor del voto”.

¿Cuál es la historia temporal del régimen? ¿Cuándo surgió? Krauze hace pensar que fue en 1940, al principio del sexenio de Manuel Ávila Camacho, pero se refiere por lo general no a este sexenio sino al siguiente, al de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). “En 1940 el orden revolucionario construido por Calles, Cárdenas y sus respectivas generaciones, alcanzó un nuevo límite. Todos los rasgos de la antigua cultura política mexicana - teocrática, tutelar, misional, orgánica, corporativa, estética, patrimonialista- se habían actualizado en un edificio institucional que anudaba creativamente estas corrientes tradicionales con la legitimidad carismática de los caudillos revolucionarios [...] A partir de 1946 la teatralidad tomó un nuevo rumbo. Hasta entonces, la Revolución había sido un proceso errado y errático muchas veces, pero genuino y deliberado: una historia escrita por los mexicanos. Con Alemán se transformó en una empresa político-teatral, en un acto permanente de simulación colectiva.”

Es posible pues, que el gobierno de Ávila Camacho haya representado en su momento una “transición” entre el activismo social del cardenismo y el activismo empresarial del alemanismo. Y que en ese periodo, la Revolución haya optado por un diseño *sui generis*: “un arbitrio histórico tan corrupto y perverso como eficaz y original; el sistema político mexicano coronado por una presidencia imperial”.

¿Qué lugar ocupa en este sistema el presidente de la República o los distintos presidentes de la República? Según Krauze, el error de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) fue haber aspirado a ser “el dueño del sistema político mexicano”; pero ¿qué acaso no fue esto lo que hicieron o representaron los distintos presidentes a lo largo de toda la historia? El propio título del documental lo sugiere.

La historia, o series de historias, que contiene la serie *México Nuevo Siglo* no sólo tienen que ver con la Presidencia o los presidentes; el documental que produce Clío propone algo más: el ascenso y la caída del sistema político mexicano. Y establece un marco temporal muy específico y particular para este fenómeno -del año de 1940 al 2000. En ese lapso, según la editorial, se desarrollaron las bases del andamiaje político-institucional que rigió (¿rige?) la vida política del país en su etapa moderna, y cuyo centro o eje

principal, la figura y la persona del presidente de la República, caracterizó el ascenso y la caída del sistema.

Sin embargo, todo documental que produce Clío es un documental sobre la actualidad porque, probablemente, así va a ser visto por el gran público. La segunda etapa de los documentales sobre los sexenios concluye en el año de 1996, por ninguna razón en particular; pudo haber terminado en diciembre de 1994 si hubiese estado estructurado a partir de los ciclos y crisis económicas que sufre el país, o el de enero del mismo año si la historia hubiese estado montada sobre la vertiente del conflicto entre modernidad y tradición en el cambio histórico, o el 6 de julio pasado si todo girara en torno a la democracia electoral. También, Krauze pudo haber esperado a concluir esta segunda etapa hasta el final del sexenio de Ernesto Zedillo (en el año 2000), si la tesis central fuera que éste está destinado a ser el último de los presidentes del régimen que surgió en los años cuarenta. Pero esto sólo está expresado de manera vaga.

¿Cuándo llegó a su fin el viejo régimen (sí es que esto ya sucedió)? La respuesta de Krauze no es concluyente. No se adentra en el sexenio del presidente Zedillo; a lo más, sugiere que su elección ya pertenece a una época distinta, posterior a la del sistema en pleno funcionamiento: "Los mexicanos acudieron a las urnas en agosto de 1994 y dieron su preferencia mayoritaria a Ernesto Zedillo, el candidato del PRI, pero se trataba claramente de un voto en contra de la violencia, no en favor del sistema. El país quedó en vilo, con el pasado a cuestas, sin certeza sobre el futuro."

El que un presidente priista haya considerado en público, como ya lo ha hecho Zedillo, que su sucesor puede provenir de un partido de oposición, subraya la oportunidad de que en los documentales de México Nuevo Siglo, la historia que se narra en la colección de los presidenciales sirve(n) de trasfondo para anunciar el fin de una época, de un estilo de gobernar. La disección del poder presidencial que hace es fundamental para comprender la transformación del sistema político en los últimos cincuenta años. La Presidencia ha ido sufriendo el menoscabo gradual de su poder; todas las razones de este proceso no se encuentran en el documental que produce Clío, pero sí en el papel que en dicho deterioro político han tenido los propios presidentes. En sus palabras: "Visto desde la perspectiva de Tlatelolco, parecía la crónica de un desenlace anunciado: Díaz Ordaz había recurrido al asesinato en Tlatelolco; Echeverría había destruido la estabilidad económica; López Portillo había endeudado al país; De la Madrid había perdido

oportunidades de oro; Salinas de Gortari, el mayor reformador económico del país desde tiempos de Calles, creyó que a fines del siglo XX, y en un mundo libre y democrático, los mexicanos podían seguir gobernados por un régimen de tutela colonial...”

El presidente de la República ya no es “el gran tlatoani”. Pero quizá nunca lo fue. Esta es una de las grandes paradojas de los documentales de esta serie, que, al intentar mostrar el enorme poder que se ha concentrado en la Presidencia, también pone en evidencia los límites del voluntarismo presidencial. No todo lo que quieren lo obtienen, y lo que obtienen no es siempre lo que deseaban. El fin trágico de prácticamente todos ellos es por eso muy simbólico. Los presidentes, demuestran los documentales, no pudieron conservar su salud (López Mateos), domar las fuerzas de la economía (De la Madrid), escribir la historia (Díaz Ordaz) o, incluso, seleccionar al sucesor de su preferencia personal (Cárdenas o Salinas de Gortari).

Asimismo, Zedillo fue un gobernante gris. No hay duda de que el país ha transitado a la democracia en un marco de repunte económico. Su consolidación depende de varios condicionantes, que se antojan asequibles: si su gobierno logra persuadir al Legislativo sobre los beneficios generales de su modelo económico hasta volverlo una “política de Estado”; o si introduce en él ajustes particulares que, al margen de sus efectos imprevisibles, tuviesen el respaldo de los dos poderes; si la recuperación económica continúa y en cada elección hasta la del 2000 se refrenda la pauta de equidad y limpieza; si logra, en fin, avances en la Reforma del Estado, creo que Zedillo tendrá un lugar histórico de excepción.

Lo que lleva a preguntarse por qué, curiosamente, la gran crisis recurrente del sistema -la sucesión presidencial- no recibe el tratamiento que ameritaría en un documental sobre los sexenios. Editorial Clío a través de su departamento de videogramas no ignora algunos de los incidentes sociales (huelga de los ferrocarrileros, movimiento estudiantil) y a varios personajes que, sin haber logrado llegar a la silla presidencial (Maximino Ávila Camacho, Carlos Madrazo) inciden sobre la sucesión, pero no profundiza en la lucha que cada fin de sexenio se desata entre los principales grupos del sistema.

La serie México Nuevo Siglo es seria y responsable, ya que comparte con los espectadores no sólo las fuentes a las que recurrió y tuvo acceso, sino una explicación sobre ellas. Reconoce los límites y las ventajas de las mismas,

y le da crédito al grupo de investigadores que colaboró en realizar una serie impresionante de entrevistas con los personajes de la época. Todo esto no impide que, como consecuencia, la existencia o calidad diversa de las fuentes produzca un tratamiento desigual de los personajes, favoreciendo algunas biografías sobre otras: como las de Manuel Ávila Camacho y Adolfo Ruiz Cortines, gracias a la existencia de las memorias de Gonzalo N. Santos, o la de Gustavo Díaz Ordaz, gracias al diario que su familia proporcionó al autor. Y, en cambio, la biografía de Miguel de la Madrid o la de Ernesto Zedillo -por tratarse de presidentes más recientes- no son tratadas de manera tan exhaustiva.

De hecho, a partir de la Presidencia de Luis Echeverría, los documentales se vuelven más breves y menos analíticos. El hilo conductor -la biografía política de los presidentes- se mezcla, desde esa fecha, con un análisis de la política económica y sus vicisitudes durante los siguientes veinte o veinticinco años de crisis cíclicas. Clío nos advierte que desde 1970 la narración se vuelve testimonial, aviso honesto y útil en la medida en que implica un reconocimiento de las dificultades que existen (como historiador u observador) para explicar la declinación del régimen político en esta última etapa.

En México, el oxímoron que titula el documental con que se cierra la trilogía es un lugar común: el presidente ha sido en realidad una clase peculiar de monarca no vitalicio. La idea se refiere a la concentración de poderes de que goza la presidencia. Cosío Villegas, por mencionar una de las caracterizaciones más conocidas, hablaba de la "monarquía sexenal".

En los documentales, Clío centra su atención precisamente en la presidencia por medio de los presidentes. Nuevamente, dejan ver sus peculiaridades personales, sus manías, sus creencias; las experiencias que durante la niñez y la juventud les dieron forma, la cual ha sido decisiva - producto de aquella concentración de poderes- para el propio desempeño de la presidencia. De este modo, el tratamiento no es en absoluto ocioso: el drama radica en que estas biografías personales hayan terminado siendo -queriéndolo o no, conocidas o no- tan colectivas, tan de todos. En la medida en que desfilan los personajes con sus amistades cercanas, sus allegados influyentes, esos miembros de la generación a los que les tocó en suerte estar cerca del hombre poderoso, empieza a perfilarse el México contemporáneo, que resulta tan familiar.

El procedimiento de la serie México Nuevo Siglo consiste en elaborar algunas metáforas que funcionan como armazones interpretativos de las décadas que han sostenido esta presidencia imperial. El régimen político mexicano adquiere la forma de un sistema solar, con su centro presidencial en torno del cual giran los demás actores, individuales y colectivos. Además de este aspecto giratorio, la metáfora transmite otra idea: la ineluctabilidad, la noción de que este ininterrumpido movimiento rotatorio apenas puede desafiarse sin correr el riesgo de poner en entredicho un proceso que actúa con toda la fuerza del universo a cuestas.

Pero esta fórmula, un tanto festiva, no desplaza esas otras imágenes en las que conviven, por un lado, aquella veleidad presidencial que tan cara les ha salido a los mexicanos (presente incluso en los casos en que los presidentes se desangran por dentro frente a un problema al que deben responder de algún modo, como es el caso de Díaz Ordaz ante el conflicto de 1968 con los estudiantes), y por el otro, el dramático trasfondo de un pueblo ajeno a las esferas del poder. Esa zanja da la medida precisa en que la presidencia imperial es, al mismo tiempo, drama y chiste, frivolidad y sufrimiento, pesadez y levedad (para recordar a Italo Calvino), sistema solar y meteoritos que lo cruzan de vez en cuando.

En *los sexenios*, los motivos adquieren la forma trágica de razones. La presidencia imperial es la presidencia impune: ese sistema solar y esa ineluctabilidad que evoca arrastraron especialmente a los intelectuales, de quienes cabría esperar que lucharan por contener la impunidad de los motivos. Los intelectuales no escapan a las fuerzas gravitacionales de ese sistema solar a la vez extenuante y fascinador; no terminan siendo sino unas criaturas satelitales en mediocre movimiento alrededor del sol-presidente-tlatoaniemperador. Inclemente caracterización de la intelectualidad mexicana, cuyo destino tiene los ecos de todos los demás (desde Alfonso Reyes, cercano al victimario Huerta, hasta la generación de intelectuales que son ahora lo más selecto del espíritu democrático), la relación de los intelectuales con el poder es una herida abierta: ¿dónde, pues, construir las razones? Para este propósito Krauze utiliza las voces del propio Cosío Villegas y de Octavio Paz, observadores privilegiados según esta perspectiva; ellos se encargan de mantener vivo el interés del lector-ciudadano.

Pero al espectador atento no le pasará inadvertido que la tensión entre la biografía y la historia política conduce a ciertas inconsistencias. El tratamiento en todos los casos -este aspecto aparece en toda la trilogía- es el mismo:

destaca un aspecto de la biografía del personaje que habrá de funcionar como referente de acciones ulteriores. Cuando las acciones del personaje biografiado se ajustan al perfil que ha construido previamente, Clío lo sigue, lo explota, le saca partido. Podría decirse, sin exagerar, que se muestra convincente. Pero cuando las acciones no cuadran con ese perfil, echa mano de recursos como “cambió de opinión”, “sorprendentemente” ... Si las acciones resultan contrarias a ese perfil, son anomalías en el comportamiento del biografiado. Esto puede verse en el caso de Lázaro Cárdenas, quien -animal político- parece aún capaz de despistar a sus biógrafos más distinguidos. Como en el momento de las desavenencias entre Villa y Carranza, aquí el historiador-biógrafo Krauze es más biógrafo que historiador: la centralidad que otorga a sus personajes y los notables acercamientos que ha logrado a lo largo de tantas páginas parecen volverse irónicamente contra él. Teniendo a mano la posibilidad de construir una argumentación que le reconozca peso causal a aquellos aspectos que no pueden verse biográficamente, Krauze se resiste.

Los sexenios (pero también sin cursivas) llegan hasta nuestros días. Claramente, en la medida en que se va acercando al tiempo presente, los textos parecen menos profundos y no tan bien documentados. Como se encarga de advertirlo el propio autor, esto se debe a que las décadas recientes no han sido convertidas en historia por la acción simultánea del paso del tiempo y nuestra actitud hacia los hechos.

La historia que ha narrado la serie México Nuevo Siglo tiene, después de todo, un final esperanzador, “con proyección” se diría en círculos periodísticos: en su fase actual, el problema político radica en restar el carácter paradójico de la principal institución, la presidencia. El arduo trabajo de construir una nación democrática, republicana, consiste en dejar atrás ese corpulento y oneroso sistema solar que ha arrastrado a su paso todo cuanto ha encontrado.

Enrique Krauze ha realizado una serie notable de documentales que, sin embargo, no está destinada a desmitificar nada; más aún, tal vez contribuya a que “la nación” renueve sus mitos, a que los actualice, los ponga al día. Tal vez esto sea inevitable.

La conclusión de Krauze parece ser la siguiente: “la presidencia imperial” ha llegado (o está próxima) a su fin por una combinación de errores políticos, incapacidad del sistema para reformarse y circunstancias

económicas -internas y externas- adversas. Como ya adelantaba Daniel Cosío Villegas en 1947, en su ensayo "La crisis de México": los días del sistema estuvieron contados cuando éste se reveló incapaz de realizar las tres metas de la Revolución Mexicana: el establecimiento pleno de la democracia como forma de gobierno y conjunto de reglas de convivencia política; la disminución de las desigualdades económicas y sociales que tradicionalmente han caracterizado al país, pero que debido a las crisis se han exacerbado; y la consolidación efectiva de la nacionalidad mexicana, principalmente frente a los Estados Unidos. Por todo esto el pensamiento de Enrique Krauze es tan oportuno, y el de don Daniel Cosío Villegas sigue siendo tan actual.

Asimismo, es importante señalar con todo estos resultados ¿por qué ha sido la cultura marginada hasta ser una verdadera aguja en el pajar en el inmenso pajar de la programación cotidiana de la televisión comercial? Una primera respuesta, por obvia no menos cierta, es que la cultura no es rentable; pero otra razón es un mutismo estatal que ha permitido que una libertad sea ejercida por un grupo reducido, a expensas de la mayoría -aún a pesar de la inconsciencia de esta mayoría-. De esta manera, al estructura vertebral de la televisión es su rentabilidad. Una muestra palpable de ello es la carencia casi total de programación cultural en la televisión privada, lo que es lamentable, y aún más grave es la falta de producción cultural.

Sólo en contadas excepciones se ha logrado producir programas culturales que tengan niveles de audiencia importantes. Por regla general la cultura ha sido, sinónimo de aburrimiento y tedio por la falta de imaginación en el diseño y producción, por la precariedad de recursos y por la inercia productiva de un medio en el que "el tiempo es oro". Una vez más la rentabilidad.

Debería establecerse con toda claridad que, cuando hablamos de televisión cultural no sólo pensamos en contenidos de los programas que se producen, sino también, de manera muy significativa, en los criterios de producción, que de ninguna manera pueden establecerse en la relación de inversión-ganancia. Lo que se invierte en cultura no se recupera en capital financiero, sino en capital humano.

Aún así, las excepciones nos muestran que es posible conciliar las antípodas: un buen programa cultural puede tener altos niveles de audiencia como lo demuestra la serie *México Nuevo Siglo* dirigida por Enrique Krauze y que se transmite actualmente por el Canal 2 dos veces por semana.

La programación de los años recientes nos conduce a dos tipos de público: la televisión comercial abierta cada vez ofrece menos opciones culturales, mientras la televisión por suscripción ofrece muchas más alternativas, tanto en divulgación científica como en manifestaciones artísticas, aunque todas sus producciones son importadas.

Si bien los esfuerzos por establecer un manejo cultural de la televisión en México no ha tenido los frutos que en otros países, existe una demanda de un público televidente cada vez más ávido de programación novedosa, trascendente y creativa, como una oferta cada vez más sólida en el terreno cultural. Un tanto a la sombra del desarrollo más espectacular de la televisión comercial, lo cierto es que desde sus inicios en México se ha buscado, por diferentes medios, establecer una televisión cultural que, en los últimos años en particular, ha comenzado a rendir frutos nobles e indiscutibles. Hoy están sentadas las bases para un sólido desarrollo en ese terreno: hay el público y hay el medio. Faltan muchos apoyos y tal vez una política de Estado más definida y contundente en este terreno. En realidad, es una historia que apenas comienza a escribirse.

Por ello, la solución que doy a esta ausencia de programación cultural en general y de documentales en particular, en nuestra televisión comercial abierta, es la formación de canales especializados en este género, ya que mientras no se acostumbre a la población a ver este tipo de programas, ésta se reusará a conocerlos y seguirá evadiendo este género, pero esto lamentablemente, como mencioné anteriormente, se ha dado porque la misma televisión clasifica a dichos programas como no interesantes y sin valor artístico y cultural.

ANEXOS

**MONITOREOS DE LOS SEXENIOS DE LA SERIE
MÉXICO NUEVO SIGLO**

1. Lázaro Cárdenas: Entre el pueblo y el poder.

2. Miguel Alemán Valdés: EL presidente empresario.

3. Gustavo Díaz Ordaz y el 68.

4. Carlos Salinas de Gortari: El hombre que quiso ser rey.

5. Ernesto Zedillo: La construcción de la democracia.

Nombre de la serie: México Nuevo Siglo

Programa: Lázaro Cárdenas: Entre el pueblo y el poder

Periodicidad: Martes 11:30 hrs. y Sábados 13:00 hrs.

Duración: 1 hora

Audio/Video

No. Bloque	Estructura	Información	Técnicas de realización	Correspondencia Audio/video	Voz	Música	Efectos sonoros	Efectos especiales
1	1. Entrada institucional			1. Buena		1. Rúbrica de la serie		
	2. Presentación del documental por Enrique Krauze	2. Opinión de Enrique Krauze sobre el sexenio de Cárdenas.	2. - Testimonio	2. Buena	2. Enrique Krauze			
	3. Collage de presidentes			3. Buena		3. Rúbrica sexenios		
	4. Título: Los sexenios			4. Buena				

	<p>5. Título del documental: Cárdenas: Entre el pueblo y el poder</p>			5. Buena				
	<p>6. Desarrollo del primer bloque: El hombre institucional</p>	<p>6. Narración -Testimonio de Lázaro Cárdenas antes de tomar la presidencia y P. E. Calles sobre su destierro -Opinión, del realizador Eduardo Herrera sobre violencia de Cárdenas</p>	<p>6. Crónica - Testimonio -Reportaje</p>	6. Buena	<p>6. Enrique Krauze -Lázaro Cárdenas -P. E. Calles -Enrique Krauze</p>	<p>6. -Diana en Música y voz de la Patria -Pista sonora de balazos, gritos, música El Padrino</p>	<p>6. -Balazos -Gritos</p>	<p>6. - Disolvencia -Congelado de Calles -Disolvencia -Fundido a negros</p>

		-Testimonio de Luis González, historiador, sobre las medidas de Cárdenas	-Entrevista		-Luis González		
2	7. Comerciales						
	8. Desarrollo del segundo bloque: Reparto agrario, banco ejidal, uso de campesinos para intereses del gobierno.	8. Narración	- 8. Crónica	- 8. Buena	8. Enrique Krauze	8. -Música Lázaro Cárdenas del INI	8. Fundido a negros
		-Testimonio de Longino Rojas, campesino, sobre cómo era el campo durante las haciendas	-Entrevista		-Longino Rojas	-Clarinete tenso	
		-Testimonio de Susana Glantz, antropóloga,	-Entrevista		-Susana Glantz	-Noche de Yucatán de S. Revueltas de música M. Alba	
						-Música	

	<p>sobre el problema agrario de Yucatán</p> <p>-Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre el ejido yucateco</p> <p>-Testimonio de Susana Glantz, antropóloga, sobre el problema agrario en Yucatán</p> <p>-Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre los</p>	<p>-Reportaje</p> <p>-Entrevista</p> <p>Reportaje</p>		<p>-Enrique Krauze</p> <p>-Susana Glantz</p> <p>-Enrique Krauze</p>	<p>michoacana Flor de pensamiento en Música M. de Alba</p> <p>-Carabina 30-30 de Genaro Núñez</p>		
--	--	---	--	---	---	--	--

		términos políticos de la Reforma Agraria						
	9. Comerciales							
3	10. Desarrollo del tercer bloque: La formación del partido. La CTM. El principio del poder de Velásquez. Los obreros.	10. Narración -Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre el beneficio presidencial que recibían los obreros -Testimonio de Luis González, historiador, sobre la CTM -Testimonio	10. Crónica -Reportaje -Entrevista -Entrevista	10. Buena	10. Enrique Krauze -Luis González -Fidel	10. -Solo de flauta de Mario Lavista -Marcha de Zacatecas -Chava Flores: El guardavías y Oscar Chávez: Corrido	10. Aplausos -Bullicio de gente -Tren en marcha	10. -Marcha de obreros en reversa y congelado -Flash en entrevista de David Vargas -Fundido a negros

		de Fidel Velásquez, líder de las CTM, sobre la CROM y la CTM			Velásquez			
		-Testimonio de Carlos Martínez Assad, historiador, sobre la Confederación Nacional Campesina	-Entrevista		-Carlos Martínez			
		-Testimonio de David Vargas Bravo, líder ferrocarriler o sobre la administración obrera	-Entrevista		-David Vargas			
		-Opinión del	-Reportaje		-Enrique			

		realizador Eduardo Herrera sobre el fracaso de Cárdenas con los ferrocarriler os y sobre el PRM			Krauze		
4	11. Comerciales 12. Desarrollo del cuarto bloque: Cárdenas la izquierda. La oposición. La iglesia. Lombardo Toledano. La educación socialista. La imagen oficial.	12. -Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre el gobernador de Tabasco -Narración -Opinión del realizador Eduardo	12. - Reportaje	12. Buena	12. Enrique Krauze -Enrique Krauze	12. - Marcha de honor -Transición musical: Quinta Cárdenas de Luis Guzmán -Himno magisterial	12. - Disolvencia -Disolvencia -Efecto de hoja para cambio de imagen -Fundido a negros

		Herrera sobre la rebelión de Saturnino Cedillo			-Clarinete tenso		
		-Testimonio de Gilberto Guevara Niebla, Periodista, sobre el papel que desempeñaban los maestros en la época	-Entrevista		-Gilberto Guevara		
		-Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre la educación socialista	-Reportaje		-Enrique Krauze		
		-Testimonio de Othón	-Entrevista		-Othón Salazar		

	Salazar, líder magisterial, sobre la escuela socialista						
	-Testimonio del obispo de Guadalajara, Adolfo Fernández Hurtado sobre la educación socialista	-Entrevista			-Adolfo Fernández		
	-Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre la imagen de Cárdenas	-Reportaje			-Enrique Krauze		
13. Comerciales							

5	14. Desarrollo del quinto bloque: La expropiación petrolera. Múgica. Los boicots. El nevado de Toluca.	14. - Narración -Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre el Sindicato de Trabajadores Petroleros -Testimonio de Amstrong sobre la expropiación petrolera -Testimonio de Cárdenas sobre la ley de expropiación petrolera -Testimonio de Adolfo	14. - Crónica -Reportaje -Montaje - Testimonio -Entrevista	14. Buena	14. Enrique Krauze -Hank Heifetz -Cárdenas -Adolfo Gilly	14. - Transición musical: Circunstancia de Luis Guzmán -Bosques J. Pablo Moncayo -Caballo de vapor de Carlos Chávez -Corrido de la expropiación: Música del corrido del Gral. Cárdenas, 28 de abril 1995 de Gildardo Ambrosio	14. - Campanas	14. - Disolvencia -Disolvencia -Efecto de aire -Fundido a negros
---	--	--	--	-----------	---	--	----------------	---

		Gilly, historiador, sobre la ley de expropiación				Motuto: "Cárdenas"	
		-Anécdota de Heberto Castillo, líder de la izquierda mexicana, sobre la entrega de alcancías en Bellas Artes para el pago de la deuda externa	-Entrevista			-Heberto Castillo	
	15. Comerciales						
6	16. Desarrollo del sexto bloque: Guerra civil española. Refugiados	16. Narración -Opinión de Moreno	16. Crónica -Montaje	16. Buena	16. Enrique Krauze -Moreno Sánchez	16. Música de Guerra Civil Española	16. -Doble imagen en pantalla -Sobre

españoles. Invasión italiana. Reunión nazis mexicanos. Campaña de M. Ávila Camacho	Sánchez, locutor, sobre Cárdenas				-Pirecua del señor viudo de Atilano López	imposición de imágenes
	-Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre las paradojas del sexenio de Cárdenas	-Reportaje		-Enrique Krauze		-Fundido a negros
	-Testimonio de Carolina Escudero, viuda de Múgica, sobre el miedo que se tenía de que su marido fuera presidente	-Entrevista		-Carolina Escudero		
	-Testimonio	-Entrevista		-Adolfo		

		de Adolfo Orive Alba, ingeniero de la Comisión Nacional de Irrigación 1934-1940, sobre la elección que Cárdenas había hecho al escoger a Ávila Camacho como presidente			Orive			
	17. Comerciales	-Opinión del realizador Eduardo Herrera sobre logros de Cárdenas	-Reportaje		-Enrique Krauze			
7	18. Desarrollo	18.	- 18.	- 18. Buena	18.	18.	- 18.	-Oleaje 18. -Fundido a

séptimo bloque: El postsexenio	Narración	Crónica			Enrique Krauze -Díaz Ordáz -Gilberto Guevara -Enrique Krauze	Corrido agrarista de D. A. R. -Bosquejos para piano I y II de Luis Guzmán -Transición musical: Guitarra de Luis Guzmán -Música: Balona para Lázaro Cárdenas	de mar -Polea de agua -Balazos	negros
	-Testimonio de Díaz Ordáz Sobre la matanza de Tlatelolco	- Testimonio						
	-Testimonio de Gilberto Guevara, líder estudiantil, sobre lo que hizo Cárdenas para darles la libertad a los que estaban en la cárcel en el 68	-Entrevista						
	-Opinión del realizador Eduardo Herrera	-Reportaje						

		sobre el trabajo del ex presidente					
		-Testimonio de Pedro Zeferino, campesino, sobre el gobierno de Cárdenas.	-Entrevista		-Pedro Zeferino		
19. Créditos finales				19. Buena		19. Música: Balona para Lázaro Cárdenas	19. Roll de créditos

Nombre de la serie: México Nuevo Siglo

Programa: Miguel Alemán Valdés: El presidente empresario

Periodicidad: Martes 11:30 hrs. y Sábados 13:00 hrs.

Duración: 1 hora

Audio/Video

No. Bloque	Estructura	Información	Técnicas de realización	Correspondencia Audio/video	Voz	Música	Efectos sonoros	Efectos especiales
1	1. Entrada institucional 2. Presentación del documental por Enrique Krauze 3. Collage de presidentes 4. Título: Los sexenios	2. Opinión de Enrique Krauze sobre el sexenio de Alemán	2. Testimonio	1. Buena 2. Buena 3. Buena 4. Buena	2. Enrique Krauze	1. Rúbrica de la serie 3. Rúbrica sexenios		

	<p>5. Título del documental: Aleman: El presidente empresario</p>			5. Buena				
	<p>6. Desarrollo del primer bloque: La llegada al poder</p>	<p>6. Narración</p> <p>-Testimonio del lic. Andrés Serra Rojas, Secretario de Trabajo (1946-1948), sobre los grupos técnicos</p> <p>-Testimonial de Juan Sánchez Navarro, Empresario, sobre ideas de Alemán</p>	<p>6. Crónica</p> <p>-Entrevista</p> <p>-Entrevista</p>	6. Buena	<p>6. Enrique Krauze</p> <p>-Andrés Serra</p> <p>-Juan Sánchez</p>	<p>6. -La bamba, D. P.</p> <p>-Marcha Meneen de Moy Urban</p> <p>-Pizzicato de Mario Lavista</p>	<p>6. - Bullicio de gente</p>	<p>6. -Fundido a negros</p>

		-Testimonial del lic. Antonio Martínez Báez, Secretario de Economía (1948-1952), sobre conformación de su gabinete	-Entrevista		-Antonio Martínez			
		-Testimonial de Andrés Serra Rojas, Secretario de Trabajo, sobre integrantes del gabinete	-Entrevista		-Andrés Serra			
		-Miguel Alemán, toma de protesta	- Testimonio		-Miguel Alemán			

		-Miguel Alemán en discurso posterior a toma de posesión (Noticiero E. M. A. Paulino Rivera Torres, 1º de diciembre de 1946)	- Testimonio		-Miguel Alemán			
2	7. Comerciales 8. Desarrollo del segundo bloque: La geografía alemanista	8. Narración -Testimonial de Martínez Báez sobre el desarrollo económico -Fragmento del	- 8. Crónica -Entrevista - Testimonio	8. Buena	8. Enrique Krauze -Martínez Báez -Locutor original	8. -La bamba, D. P. -Marcha de Zacatecas de Genaro Codina		8. -Collage de Imágenes -Transición -Collage de imágenes

		documental vías de comunicación (1949: Noticiero Mexicano El Universal)					
		-Testimonial de Antonio Ortiz Mena, Subdirector del Banco Nacional de Crédito Urbano (1946-1952), sobre el campo mexicano	-Entrevista		-Antonio Ortiz		-Disolvenca
		-Testimonial de Adolfo Oribe Alva, Secretario de Recursos Hidráulicos	-Entrevista		-Adolfo Oribe	-La bamba, D. P.	

		<p>(1946-1952) sobre proyecto de Cárdenas sobre el ejido</p> <p>-Testimonio de Oribe Alva sobre distribución de obras de Aleman</p> <p>-Imágenes documental hidroeléctric as (Noticiero E. M. A. Paulino Rivera Torres. Crónica cinematográ fica de la administraci ón Aleman</p>	<p>-Entrevista</p> <p>- Testimonio</p>		<p>-Oribe Alva</p> <p>-Locutor original</p>			<p>-Disolvencia</p>
--	--	---	--	--	---	--	--	---------------------

		(1946-1952))					
		-Imágenes documental sobre plantas eléctricas (1947: Noticiero E. M. A. Paulino Rivera Torres, Informe de Gobierno)	- Testimonio		-Locutor original	-Pedal ritmico No. 4 de Mario Lavista	
		-Testimonial de Juan Sánchez Navarro sobre desarrollo económico y México industrial	-Entrevista		-Juan Sánchez		
		-	-		-Locutor		

	<p>Documental. Imágenes aéreas de fábricas (1949: Noticiero Mexicano El Universal)</p> <p>-Documental sobre crecimiento industrial (1949: Noticiero Mexicano El Universal)</p> <p>-Testimonial de Martínez Báez sobre críticas al gobierno de Alemán</p>	<p>Testimonio</p> <p>- Testimonio</p> <p>-Entrevista</p>		<p>original</p> <p>-Locutor original</p> <p>-Martínez Báez</p>	<p>-La bamba, D. P.</p> <p>-Claxón de carro</p>	<p>-Fundido a negros</p>
9. Comerciales						

3	10. Desarrollo del tercer bloque: Urbanización y Ciudad de México	10. Narración - Documental de la avenida Reforma (1950: Producciones Alonso. México Ciudad de los Palacios). -Imágenes sobre el proyecto de construcción de CU. Alemán aprueba su construcción (1948: Noticiero Mexicano El Universal)	10. Crónica - Testimonio - Testimonio	10. Buena	10. Enrique Krauze -Locutor -Locutor original	10. -La bamba, D. P.	10. -De buen humor de Glenn Miller.	10. -Collage de imágenes -Disolvenia
---	---	---	--	-----------	--	----------------------	-------------------------------------	---

		-Testimonial de Miguel Alemán Velasco, hijo del presidente Alemán, sobre lo que su padre pensaba de ciudad universitaria y ciudad satélite	-Entrevista		-Miguel Alemán (hijo)			
		-Imágenes sobre la construcción de CU (1950: Noticiero Mexicano El Universal)	- Testimonio		-Locutor original			
		-Testimonial de Luis Enrique	-Entrevista		-Enrique Bracamontes			

		Bracamontes, supervisor de la construcción de CU (1950-1955) sobre Ciudad Universitaria							
		-Documental del Día de la Santa Cruz en CU (1951: Noticiero Mexicano El Universal)	- Testimonio			-Locutor original		-Mambo universida d	-Congelado de Miguel Alemán
	11. Comerciales								-Fundido a negros
4	12. Desarrollo del cuarto bloque: El control de los	12. Narración	- 12. Crónica	- 12. Buena	12. Enrique Krauze	- 12. bamba, D. P.	-La	12.	12.

	<p>sindicatos</p>	<p>-Testimonio de Marco Antonio Muñoz, Oficial Mayor de la Secretaría de Economía (1946-1950) sobre paros</p>	<p>-Entrevista</p>		<p>-Antonio Muñoz</p>	<p>-Sirenas de patrullas</p>	
		<p>-Documental comida petroleros (1946: Noticiero Mexicano El Universal)</p>	<p>- Testimonio</p>		<p>Locutor original</p>	<p>-La bamba, D. P. -Pa'l Benny de Gerardo León -Ser charro es ser mexicano de Jorge</p>	<p>-Congelado logotipo CUT -Disolvencia</p>

		-Testimonial de Arnoldo Martínez Verdugo, Miembro de la Juventud del Partido Comunista Mexicano (1948) sobre el movimiento obrero	-Entrevista		-Arnoldo Martínez	Negrete		
		-Testimonial del lic. David Vargas Bravo, Partido del Nuevo Comité Sindical sobre el charro Díaz	-Entrevista		-Vargas Bravo			

	de León						
	-Testimonial de Martínez Verdugo sobre Díaz de León	-Entrevista			-Martínez Verdugo	-Jarabe Tapatio, D. P.	
	-Testimonial de Vargas Bravo sobre el golpe al comité ejecutivo	-Entrevista			-Vargas Bravo		
	-Testimonial de Martínez Verdugo sobre métodos de corrupción	-Entrevista			-Martínez Verdugo	-Marcha de Zacatecas de Genaro Codina	
						-La bamba, D. P.	
13. Comerciales							-Fundido a negros

5	14. Desarrollo del quinto bloque: La corrupción	14. Narración - Testimonial de Antonio Martínez Báez sobre la corrupción - Testimonial del lic. Hesiquio Aguilar, político veracruzano sobre corrupción	14. Crónica - Entrevista - Entrevista	14. Buena	14. Enrique Krauze - Antonio Martínez - Hesiquio Aguilar	14. -La bamba, D. P. - Pedal rítmico No. 5 de Mario Lavista - Francisco Villa de Javier Lezano - La Adelita, D. P. - Canción de Pedro Infante "La Mordida" de la película Pepe el	14. Motor de automóvil - Tic-tac de reloj - Campanas - Tren en marcha	14. Disolvenca - Disolvenca
---	---	--	--	-----------	---	---	--	--

						Toro (1952)		
		-Testimonial de Irma Serrano, amiga de Casas Alemán, sobre fiestas de hacia Casas Alemán	-Entrevista			-Irma Serrano	-La Martina de Irma Serrano	
	15. Comerciales							
6	16. Desarrollo del sexto bloque: Relaciones con E. U.	16. Narración -Fragmentos del documental de la visita de Truman a	16. Crónica - Testimonio	16. Buena	16. Enrique Krauze -Locutor off. Audio original en inglés.	16. -De buen humor de Glenn Miller	16.	16. -Fundido a negros

	<p>México (1947: P. K. O., Pathé-Pictures)</p> <p>-Fragmento del documental sobre la visita de Alemán a los E. U. (1947: R. K. O. Pathé-Pictures)</p>	- Testimonio		Doblado		-Locutor en off. Audio original en inglés. Doblado	-Rock and Roll	-Bullicio de gente -Aplausos -Gritos	-Disolvencia
	<p>-Documental del "Día del Indio" (1951: Noticiero Mexicano El Universal)</p>	- Testimonio		-Locutor original					
	<p>-Testimonial de Héctor Mendoza,</p>	-Entrevista		-Héctor Mendoza		-La noche de los mayas de			-Imágenes en círculo

		-Testimonial de Miguel Alemán Velasco sobre ser hijo de un presidente	-Entrevista		-Miguel Alemán (hijo)	-Las golondrinas, D. P. -La bamba, D. P.	-Hélices de helicóptero -Aplausos	-Collage de imágenes de Alemán -Fundido a negros
19. Créditos finales				19. Buena		19. -La bamba, D. P.		19. Roll de créditos

Nombre de la serie: México Nuevo Siglo
 Programa: Gustavo Díaz Ordaz y el 68
 Periodicidad: Martes 11:30 hrs. y Sábados 13:00 hrs.
 Duración: 1 hora

Audio/Video

No. Bloque	Estructura	Información	Técnicas de realización	Correspondencia Audio/video	Voz	Música	Efectos sonoros	Efectos especiales
1	1. Entrada institucional			1. Buena		1. Rúbrica de la serie		
	2. Presentación del documental por Enrique Krauze	2. Opinión de Enrique Krauze sobre el sexenio de Alemán	2. - Testimonio	2. Buena	2. Enrique Krauze			
	3. Collage de presidentes			3. Buena		3. Rúbrica sexenios		
	4. Título: Los sexenios			4. Buena				

	<p>5. Título del documental: Ordaz y el 68</p>			5. Buena				
	<p>6. Desarrollo del primer bloque: Contexto</p>	<p>6. Narración</p> <p>-Fragmento de documental: Toma de posesión de Gustavo Díaz Ordaz (1º de diciembre de 1964)</p> <p>-Testimonial de César Costa, idolo rocanrolero en la década de los sesenta, sobre rebeldía en</p>	<p>6. Crónica</p> <p>- Testimonio</p> <p>-Entrevista</p>	6. Buena	<p>6. Enrique Krauze</p> <p>-Gustavo Díaz Ordaz</p> <p>-César Costa</p>	6.	<p>6.</p> <p>-Puerta que se cierra</p> <p>-Bullicios de gente</p>	<p>6.</p> <p>-Disolvencia</p> <p>-Cortinilla</p> <p>-Disolvencia</p>

	jóvenes					
	-Testimonial de Roberto Escudero, dirigente estudiantil en 1968, sobre rebeldía juvenil	-Entrevista		-Roberto Escudero		
	-Fragmento de documental sobre relaciones sexuales en jóvenes	- Testimonio		-Locutor original	-Luponicos de Luis Lupone	-Collage de imágenes jóvenes
	-Fragmento de documental del "Che" Guevara (1962), sobre el	- Testimonio		-Che Guevara	- Despeinada de P. Ortega y Ché Navarro	

		imperialismo						
		-Testimonial de James Fortson, periodista, Dir. de la revista Caballero, sobre Alfredo Díaz Ordaz, hijo del presidente	-Entrevista			-James Fortson	-Rumba de Alfredo Díaz Ordaz	-Disolvencia
	7. Comerciales							-Fundido a negros
2	8. Desarrollo del segundo bloque: Economía y desarrollo estabilizador	8. Narración y -Testimonial de Roberto Escudero. líder	- 8. Crónica -Entrevista	8. Buena	8. Enrique Krauze -Roberto Escudero	- 8.	8. Bullicios de gente - Trompetas del	8.

	<p>estudiantil en 1968, sobre crecimiento económico del país</p> <p>-Testimonial de Antonio Ortíz Mena, Srio. de Hacienda (1964-1970), sobre éxito económico</p> <p>-Fragmento de discurso de Gustavo Díaz Ordaz ante el congreso de los E. U. sobre el financiamiento externo</p>	<p>-Entrevista</p> <p>-Testomino</p>		<p>-Antonio Ortíz</p> <p>-Gustavo Díaz Ordaz</p>		ejército	
--	--	--------------------------------------	--	--	--	----------	--

		-Testimonial de Antonio Ortiz Mena sobre la deuda de independencia	-Entrevista		-Antonio Ortiz			
		-Testimonial de Luis González de Alba, dirigente estudiantil en 1968, sobre puestos de trabajo	-Entrevista		-Luis González	-Lista honor, D. P.		
	9. Comerciales							-Fundido a negros
3	10. Desarrollo del tercer bloque:	10. Narración	- 10. Crónica	- 10. Buena	10. Enrique Krauze	- 10. Lista honor, D. P.	10.	10.

Conflicto médico	-Testimonial de Dr. Rolf Mainer, dirigente del movimiento médico 1964-1965, sobre el movimiento médico y Gustavo Díaz Ordaz	-Entrevista		-Rolf Mainer		-Resorte	-Disolvencia
	-Testimonial de Dr. Pedro Arroyo, interno de la S. S. A. En 1964, sobre huelga de médicos	-Entrevista		-Pedro Arroyo	-Peregrina de Guty Cárdenas		-Disolvencia
	-Testimonial del Dr. Rolf Mainer sobre paro de médicos	-Entrevista		-Rolf Mainer		-Latidos de corazón	

		-Testimonial del Dr. Pedro Arroyo sobre paro de médicos	-Entrevista		-Pedro Arroyo			-Jitomates dibujados cayendo en la fotografía de médicos
		-Testimonial del Dr. Rolf Mainer sobre paro de médicos	-Entrevista		-Rolf Mainer	-Luponic de Luis Lupone		-Disolvencia -Disolvencia
		-Testimonial del Dr. Rolf Mainer sobre movimiento médico	-Entrevista		-Rolf Mainer	-Toque de bandera, D. P.		-Disolvencia
		-Fragmento de discurso de Díaz Ordaz sobre las oportunidades	- Testimonio		-Gustavo Díaz Ordaz	-Toque de bandera, D. P.	-Bullicio gente - -Tambores	-Disolvencia

		s de preparación en los jóvenes (1° de diciembre de 1964)							
	11. Comerciales								-Fundido a negros
4	12. Desarrollo del cuarto bloque Movimiento estudiantil	12. Narración : -Fragmento de	- 12. Crónica - Testimonio	- 12. Buena	12. Enrique Krauze -Barrios Sierra	- 12. Goya universidad, D. P. -Corrido de los granaderos, S. D. P.	12. Soldados marchando -Bullicio gente -Disparos -Trompeta ejército	- 12.	

	documental de Barrios Sierra en CU, sobre la ocupación de planteles universitarios						
	-Fragmento del discurso de Díaz Ordaz sobre la derogación del artículo 145bis (1º de septiembre de 1968)	- Testimonio		-Gustavo Díaz Ordaz	-Me gustan los estudiantes de Ángel Parra		
	-Testimonial de Luis González de Alba, dirigente estudiantil en 1968,	-Entrevista		-Luis González			

		sobre las demandas de la población					
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre representant es del Consejo Nacional de Huelga	-Entrevista		-Luis González		
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre asambleas generales	-Entrevista		-Luis González		
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre democracia directa	-Entrevista		-Luis González	-Goya universitaria	

		-Testimonial de Roberto Escudero sobre brigadas	-Entrevista		-Roberto Escudero	-Corrido de los granaderos, D. P.		-Congelado de gente
5	13. Comerciales							-Fundido a negros
	14. Desarrollo del quinto bloque: La conjura	14. Narración -Fragmento del documental sobre el movimiento estudiantil -Testimonial de Roberta "Tita" Avendaño, dirigente	14. Crónica - Testimonio	14. Buena	14. Enrique Krauze -Alumnos -Tita	14. Lista honor, D. P. -Luponicos de Luis Lupone	14.	14. -Congelado de Gustavo Díaz O. -Disolvencia

	<p>estudiantil en 1968, sobre consignas hacia Gustavo Díaz Ordaz</p> <p>-Fragmento del documental sobre alumnos en 1968 sobre caída de hijos</p> <p>-Testimonial de Tita sobre discurso de Sócrates Amado Campus Lemus, dirigente estudiantil en 1968</p>	<p>- Testimonio</p> <p>-Entrevista</p>		<p>-Alumnos</p> <p>-Tita</p>		<p>-Bullicios gente</p> <p>-Sirenas de patrullas</p>	
--	---	--	--	------------------------------	--	--	--

		-Testimonial de Tita sobre desalojo de Palacio Nacional	-Entrevista		-Tita			-Disolvencia
		-Fragmento de documental sobre estudiantes reclamando sobre el desalojo (28 de agosto de 1968)	- Testimonio		- Estudiantes			-Disolvencia
		-Testimonial Tita sobre ideales de los jóvenes	-Entrevista		-Tita			
		-Fragmento discurso Diaz Ordaz sobre el	- Testimonio		-Gustavo Diaz Ordaz		-Aplausos -Hélices de	

		orden juridico (IV informe presidencial, 1° de septiembre de 1968)					helicópter o	
	15. Comerciales							-Fundido a negros
6	16. Desarrollo del sexto bloque: La matanza	16. Narración -Testimonial de Luis González de Alba sobre	- 16. Crónica -Reportaje -Entrevista	- 16. Buena	16. Enrique Krauze -Enrique Kruaze -Luis González	- 16. -Lista honor, D. P.	16. Bullicio gente -Aplausos - Altavoces	- 16.

		mitin en la plaza de las tres culturas					
		-Fragmento del documental de mitin	- Testimonio		-Dirigente estudiantil		
		-Testimonial de Luis González de Alba. Dirigente estudiantil en 1968, sobre mitin del CNH	-Entrevista		-Luis González		
		-Fragmento del documental de mitin en la plaza de las tres culturas	- Testimonio		-Dirigente estudiantil	-Peregrina de Guty Cárdenas	

		-Testimonial de Luis González de Alba sobre batallón olimpia	-Entrevista		-Luis González			
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre ejército	-Entrevista		-Luis González	-Lista honor, D. P.		
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre cerca del ejército	-Entrevista		-Luis González		-Hélices de helicóptero	-Cámara subjetiva de persecución
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre matanza	-Entrevista		-Luis González			
		-Testimonial de Roberta	-Entrevista		-Tita			

	<p>"Tita" Avendaño, dirigente estudiantil, sobre matanza</p>	<p>- Reconstruc ción- ficción de mano con trapo blanco y disparando una pistola</p>					
	<p>-Fragmento de documental de Oriana Falaci, corresponsal italiana, sobre la matanza</p>	<p>-Entrevista</p>		<p>-Oriana Falaci</p>			
	<p>-Testimonial de Luis González de Alba sobre matanza</p>	<p>-Entrevista</p>		<p>-Luis González</p>			
	<p>-Fragmento del</p>	<p>- Testimonio</p>		<p>-Oriana Falaci</p>			

	documental de Oriana Falaci sobre matanza					
	-Testimonial de Tita sobre la matanza	-Entrevista		-Tita		
	-Testimonial de Luis González sobre la matanza	-Entrevista		-Luis González		
	-Noticiero norteamericano sobre la matanza (Bert Quin, corresponsal de la CBS)	- Testimonio		-Audio original de Bert Quin		
	-Fragmento del documental de Oriana	- Testimonio		-Oriana Falaci		-Disparos -Bullicio gente

		Falaci sobre la matanza					
		-Fragmento del documental de Oriana Falaci sobre la matanza	- Testimonio		-Oriana Falaci	-Me gustan los estudiantes de Ángel Parra	
		-Testimonial de Luis González de Alba sobre la matanza	-Entrevista		-Luis González	-Country dreams de Jan Pomerans	-Golpes en puerta -Sirenas de ambulancias -Bullicio gente
		-Testimonial de Roberto Escudero sobre represión informativa	-Entrevista		-Roberto Escudero		-Disolvencia -Cámara lenta de estudiantes corriendo -Disolvencia

	17. Comerciales							-Fundido a negros
7	18. Desarrollo del séptimo bloque: Respuestas y efectos	18. Narración	- 18. Crónica	- 18. Buena	18. Enrique Krauze	- 18.	18. Trompetas	- 18. Paloma negra sobre imagen de juegos olímpicos
		-Fragmento del discurso de Díaz Ordaz en el informe de gobierno del 1º de septiembre de 1969	- Testimonio		-Díaz Ordaz	-Country Dreams de Jan Pomerans	-Aplausos	-Disolvencia
		-Fragmento de discurso de Díaz	- Testimonio		-Gustavo Díaz Ordaz		-Bullicio gente	Cámara lenta de la cara de Díaz

19. Créditos finales	<p>Ordaz sobre la inauguración del campeonato de fútbol</p> <p>-Fragmento de noticiario (conferencia de prensa con Gustavo Díaz Ordaz en la Secretaría de Relaciones Exteriores, 12 de abril de 1977 sobre matanza del 68).</p>	- Testimonio	19. Buena	-Gustavo Díaz Ordaz	-Lista Honor, D. P.	-Chiflidos	<p>Ordaz</p> <p>-Disolvencia</p> <p>-Congelado cara Ordaz</p> <p>-Disolvencia</p> <p>-Cámara lenta de Ordaz</p> <p>-Fundido a negros</p> <p>19. Roll de créditos</p>
----------------------	---	--------------	-----------	---------------------	---------------------	------------	--

						de Luis Lupone		
--	--	--	--	--	--	-------------------	--	--

Nombre de la serie: México Nuevo Siglo

Programa: Carlos Salinas de Gortari: El hombre que quiso ser rey

Periodicidad: Martes 11:30 hrs. y Sábados 13:00 hrs.

Duración: 1 hora

Audio/Video

No. Bloque	Estructura	Información	Técnicas de realización	Correspondencia Audio/video	Voz	Música	Efectos sonoros	Efectos especiales
1	1. Entrada institucional			1. Buena		1. Rúbrica de la serie		
	2. Presentación del documental por Enrique Krauze	2. Opinión de Enrique Krauze sobre el sexenio de Alemán	2. Testimonio	2. Buena	2. Enrique Krauze			
	3. Collage de presidentes			3. Buena		3. Rúbrica sexenios		
	4. Título: Los sexenios			4. Buena				

5. Título del documental: Carlos Salinas de Gortari: El hombre que quiso ser rey			5. Buena				
6. Desarrollo del primer bloque: Fraude electoral	6. Narración -Testimonial de Carlos Salinas De Gortari, ex presidente de México, sobre elecciones limpias	6. Crónica - Testimonio	6. Buena	6. Enrique Krauze -Salinas de Gortari	6.	6.	6. -Disolvencia
	-Testimonio de Lorenzo Meyer, historiador, sobre resultados de las	-Entrevista		-Lorenzo Meyer			-Disolvencia

	elecciones del 88					
	-Testimonial de Carlos Salinas de Gortari sobre triunfo electoral	- Testimonio		-Carlos Salinas		-Disolvenca
	-Testimonio de Andrés Manuel López Obrador, PRD, sobre Carlos Salinas	-Entrevista		-López Obrador		-Disolvenca
	-Testimonial de Vicente Fox Quesada, PAN, sobre impedir que fuera presidente	-Entrevista		-Vicente Fox		-Disolvenca

		-Testimonial de Vicente Fox sobre situación de triunfo de Carlos Salinas	-Entrevista		-Vicente Fox			-Disolvenca
		-Imágenes de la Cámara de Diputados. Salinas es declarado Presidente Constitucional	- Testimonio		-Audio Original			-Disolvenca
		-Testimonial de López Obrador sobre llamado de Cárdenas a la población	-Entrevista		-López Obrador	-La Farsa de José Elorza		-Disolvenca
		-Testimonial					-Aplausos	
							-Flash de	-Disolvenca

	de Luis H. Álvarez, PAN, sobre administración del salinismo	-Entrevista		-Luis H.	cámara fotográfica	
	-Testimonial de López Obrador sobre destrucción del PRD	-Entrevista		-López Obrador		-Disolvencia
	-Imágenes de la detención de la Quina	- Testimonio		-Audio Original		-Imagen en círculo de la Quina
	-Testimonial de Lorenzo Meyer sobre desacato del sistema	-Entrevista		-Lorenzo Meyer		-Disolvencia -Congelado de cara de Salinas -Fundido a

	7. Comerciales							negros
2	8. Desarrollo del segundo bloque: Talento de Salinas y Economía	8. Narración -Imágenes de maratón familiar en Aguleguas, Nuevo León	8. Crónica - Testimonio	8. Buena	8. Enrique Krauze -Salinas de Gortari	8. Confianza de José Elorza	8.	8.
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre liberalismo social	- Testimonio		-Carlos Salinas			-Disolvenca
		-Testimonial de Lorenzo Meyer, historiador, sobre dioses que van a jugar con el	-Entrevista		-Lorenzo Meyer			-Disolvenca

		destino de los mexicanos					
		-Testimonial de Carlos Hank González, Secretario de Turismo 1988-1991, sobre gabinete de Salinas	-Entrevista		-Carlos Hank		-Disolvenca
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre el gobierno de la República	- Testimonio		-Carlos Salinas	-Flash de cámara	-Disolvenca -Efecto de hoja para cambio de imagen
		-Cifras del drástico ajuste de salarios	- Testimonio				

		-Testimonial de Carlos Salinas sobre sueño de modernidad	- Testimonio		-Carlos Salinas		-Disolvenca
		-Testimonial de Lorenzo Meyer sobre economía	-Entrevista		-Lorenzo Meyer	- Democracia de José Elorza	-Disolvenca
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre transformación del país	- Testimonio		-Carlos Salinas		-Disolvenca
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre comercio libre y TLC	- Testimonio		-Carlos Salinas	- Confianza de José elorza	-Imagen cambia abriendo y cerrando el lente de una cámara fotográfica

		-Imágenes de Carlos Salinas y el regente Manuel Camacho quienes reciben de manos de la actriz cómica Carmen Salinas, las diosas de plata por la mejor actuación y co actuación	- Testimonio		-Audio Original			-Disolvenca
		-Imagen de Salinas izando la bandera en el Zócalo	- Testimonio		-Audio Original			-Fundido a negros

3	<p>9. Comerciales</p> <p>10. Desarrollo del tercer bloque: TLC</p>	<p>10. Testimonial de Francisco Barrios Terrazas, gobernador de Chihuahua 1992-1998, sobre Carlos Salinas</p> <p>-Testimonial de Manuel Camacho Solís, regente del D.F. 1988-1993</p> <p>-Testimonial de Julio Millán, economista, sobre</p>	<p>10. - Entrevista</p> <p>-Entrevista</p> <p>-Entrevista</p>	<p>10. Buena</p>	<p>10. - Francisco Barrios</p> <p>-Camacho Solís</p> <p>-Julio Millán</p>	<p>10. -La Farsa de José Elorza</p>	<p>10. -Campana</p>	<p>10. - Disolvencia</p> <p>-Disolvencia</p> <p>-Disolvencia</p>
---	--	--	---	------------------	---	-------------------------------------	---------------------	--

		economía de México					
		-Testimonial de Lorenzo Meyer sobre economía	-Entrevista			-Lorenzo Meyer	-Disolvenca
		-Testimonial de George Bus sobre crear una familia con México	- Testimonio			-George Bus	-Disolvenca
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre el TLC	- Testimonio			-Carlos Salinas	-Disolvenca
		-Testimonial de George Bus sobre el TLC	- Testimonio			-George Bush. Doblado	
		-Testimonial de Ciro G.	-Entrevista			-Ciro G. Leyva	-Renuncia de José

		Leyva, periodista, sobre discurso de Fidel Velásquez sobre reelección de Salinas				Elorza		
		-Imagen de Salinas en Westministe r	- Testimonio			-Audio Original		-Fundido a negros
4	11. Comerciales							
	12. Desarrollo del cuarto bloque Privatización y Salidaridad	12. Narración -Testimonial de Carlos Salinas sobre privatizaciones	12. Crónica - Testimonio	12. Buena	12. Enrique Krauze -Carlos Salinas	12. -Solo hilaridad de Luis Guzmán	12.	12. - Disolvencia -Disolvencia

		-Testimonial de Julio A. Millán, economista, sobre empresas competitivas en el mundo	-Entrevista		-Julio A.			-Disolvenca
		-Testimonial de Lorenzo Meyer, historiador, sobre privatización que hizo Salinas	-Entrevista		-Lorenzo Meyer			-Disolvenca
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre la pobreza (Cepropie, Clío)	- Testimonio		-Carlos Salinas	-Solo hilaridad 2 de Luis Guzmán		-Disolvenca
		-Imágenes	-		-Audio	-Música		-Disolvenca

	de campaña de solidaridad. Carlos Salinas en almuerzo con Azcárraga y actores de Televisa	Testimonio		original	de campaña de Solidaridad		
	-Testimonial de Carlos Salinas sobre el programa solidaridad	- Testimonio		-Carlos Salinas			-Collage de imágenes de comunidades indígenas
	-Anuncios de Solidaridad	- Testimonio		-Audio original	-Audio Original		-Cortinilla
	-Testimonial de Ernesto Ruffo Appel, PAN, gobernador	-Entrevista		-Ernesto Ruffo			-Cortinilla

		de Baja California 1989-1995, sobre programa solidaridad						
		-Testimonial de Lorenzo Meyer sobre programa solidaridad	-Entrevista		-Lorenzo Meyer	-Solo hilaridad I de Luis Guzmán		
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre el apoyo a zonas marginadas	- Testimonio		-Carlos Salinas	-Corrido de salinas por gente del pueblo		
		-Imagen de Salinas cuando da el grito desde Palacio Nacional	- Testimonio		-Audio original	-Jarabe Tapatio, D. P.	- Campanas	-Juegos artificiales sobre puestos en la imagen de la familia de

								Salinas
								-Fundido a negros
5	13. Comerciales 14. Desarrollo del quinto bloque: Reforma de los artículos 3ro, 27 y 130, títulos de propiedad, ejidos, triunfo de otros partidos y fraude electoral.	14. Narración -Imagen de cifras de títulos de propiedad -Testimonial de José Manuel Bulle-Goyri, Constitucion alista, sobre condiciones de miseria y abandono	14. Crónica - Testimonio -Entrevista	14. Buena	14. Enrique Krauze -Manuel Martínez	14. Democracia de José Elorza	14.	14. Disolvencia -Cortinilla

	del campo					
	-Testimonial de Hank González, Secretario de Agricultura 1991-1994, sobre situación en el campo	-Entrevista		-Hank González		-Cortinilla
	-Testimonial de Manuel López Obrador, PRD, sobre tierras ejidales	-Entrevista		-López Obrador		-Disolvenca
	-Testimonial de Carlos Salinas sobre la democracia	- Testimonio		-Carlos Salinas		-Disolvenca -Cortinilla
	-Testimonial	-Entrevista		-Ernesto		-Disolvenca

	de Ernesto Ruffo sobre Carlos Salinas y la democracia			Ruffo			-Cortinilla
	-Testimonial de Vicente Fox, PAN, sobre derrota del candidato del PRI en Guanajuato	-Entrevista		-Vicente Fox			-Cortinilla
	-Testimonial de Luis H. Álvarez, PAN, sobre triunfo panista	-Entrevista		-Luis H.			-Cortinilla
	-Testimonial de Vicente Fox sobre nombramiento de Carlos	-Entrevista		-Vicente Fox			-Cortinilla

	Medina Placencia					
	-Testimonial de Luis H. Álvarez sobre rechazo a Vicente Fox por parte de Salinas	-Entrevista		-Luis H.		-Disolvenca -Cortinilla
	-Testimonial de Cristóbal Arias, PRD, sobre triunfo del mismo a la candidatura del PRD en Michoacán	-Entrevista		-Cristóbal Arias		-Disolvenca -Cortinilla
	-Testimonial de la viuda de Salvador Nava, Sra. Concepción,	-Entrevista		- Concepción viuda de Nava		-Cortinilla

		<p>coalición PRD; PAN; PDM, sobre el cómo salvar a Nava</p> <p>-Testimonial de Fausto Zapata, PRI, sobre su renuncia</p> <p>-Testimonial de Manuel López obrador sobre la elección no libre</p> <p>-Imagen del discurso de Diego Fernández de Cevallos sobre la</p>	<p>-Entrevista</p> <p>-Entrevista</p> <p>- Testimonio</p>		<p>-Fausto Zapata</p> <p>-López Obrador</p> <p>-Diego Fernández</p>				<p>-Disolvenca</p>
--	--	---	---	--	---	--	--	--	--------------------

		quema de boletas en la Cámara						
		-Testimonial de López Obrador sobre boletas quemadas	-Entrevista			-López Obrador		-Disolvencia
		-Testimonial de Fausto Zapata sobre política de Carlos Salinas	-Entrevista			-Fausto Zapata		
		-Imagen de Salinas en el túnel	- Testimonio			-Audio Original	-Renuncia de José Elorza	
	15. Comerciales							-Fundido a negros
6	16. Desarrollo	16.	- 16.	- 16.	Buena	16.	- 16.	16.

del sexto bloque: Muerte de Posadas Ocampo, La guerrilla en Chiapas, Destape de candidato a la presidencia	Narración -Imagen donde Salinas anuncia, en conferencia de prensa, la renuncia de Gutiérrez Barrios	Crónica - Testimonio		Enrique Krauze -Salinas de Gortari	-La farsa de José Elorza		-Disolvenca
-	-Testimonial de Manuel Camacho sobre grupo guerrillero en Chiapas	-Entrevista		-Manuel Camacho			-Disolvenca
	-Testimonial de Ciro Gómez Leyva sobre la guerrilla en Chiapas	-Entrevista		-Ciro Gómez Leyva	-Marimba, canción popular	-Flash	-Disolvenca
	-Testimonial	-		-Carlos		-Flash	-Disolvenca

	de Carlos Salinas sobre la patria mexicana	Testimonio		Salinas			
	-Imagen de discurso de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia, sobre su candidatura	- Testimonio		-Luis Donaldo Colosio			-Cortinilla
	-Testimonial de Ernesto Ruffo sobre actitud de Camacho Solís	-Entrevista		-Ernesto Ruffo			
	-Testimonial de Camacho Solís sobre	-Entrevista		-Manuel Camacho			-Disolvencia

		postura al no ser elegido como candidato a la presidencia						
		-Imagen de Salinas mirando el eclipse con anteojos protectores	- Testimonio				-Solo hilaridad 1 de Luis Guzmán	-Disolvencia
		-Imagen de Salinas con estudiantina celebrando el fin de año	- Testimonio			-Audio Original	Agarrene de las manos de José Luis Rodríguez	
	17. Comerciales							
7	18. Desarrollo del séptimo	18. Narración	- 18. Crónica	-	18. Buena	18. Enrique	- 18.	18.
								-Fundido a negros
								18.

bloque: EZLN, Asesinato de Colosio, Asesinato de Ruiz Massieu	-Imagen del noticiario con Jacobo Zabludovsky sobre el conflicto en Chiapas	-		Krauze -Jacobo Zabludovs ky	-Solo Hilaridad 2 de Luis Guzmán		-Disolvencia	
	-Testimonial de Carlos Salinas sobre municipios tomados en Chiapas por hombres armados	-		-Carlos Salinas				-Disolvencia
	-Testimonial del Sub Comandante Marcos, EZLN, sobre el TLC	-Entrevista		-Marcos				-Disolvencia
	-Testimonial	-Entrevista		-Manuel				-Disolvencia

	de Manuel Camacho sobre el levantamiento en Chiapas		Camacho			
	-Testimonial del segundo mensaje de Carlos Salinas sobre suspensión del fuego en Chiapas e iniciativa de ley de amnistía (20 de enero de 1994)	- Testimonio	-Carlos Salinas			-Cambio de imagen con efecto de abrir y cerrar lente de cámara fotográfica
	-Imágenes de Camacho en la entrega del general Absalón Castellanos	- Testimonio	-Audio Original			

		<p>Domínguez, retirado del ejército mexicano</p> <p>-Imágenes de Camacho, Marcos, Ramona y el obispo Samuel Ruiz en las pláticas de paz</p> <p>-Testimonial de Ciro Gómez Leyva sobre Manuel Camacho, comisionado para la paz en Chiapas</p> <p>-Testimonial de Luis</p>	<p>- Testimonio</p> <p>-Entrevista</p> <p>- Testimonio</p>		<p>-Audio Original</p> <p>-Ciro Gómez Leyva</p> <p>-Luis Donaldo</p>	<p>- Democracia de José Elorza</p> <p>-Jarabe Tapatio,</p>	<p>Disolución</p> <p>-Efecto de imagen de Manuel Camacho en un círculo</p> <p>-Efecto de lente de</p>
--	--	--	--	--	--	--	---

		<p>Donaldo Colosio sobre separación del PRI con el gobierno</p> <p>-Imágenes en Lomas Taurinas. Diana Laura con Salinas en velorio de Colosio</p> <p>-Testimonial de Carlos Castillo</p>	<p>- Testimonio</p> <p>-Entrevista</p>		<p>Colosio</p> <p>-Audio Original</p> <p>-Carlos Castillo</p>	<p>D. P.</p> <p>-La culebra de Obdulio Morales</p>	<p>-Balazo</p>	<p>cámara fotográfica que abre con una imagen y cierra con otra</p> <p>-Congelado de cara de Salinas</p> <p>-Congelado de Salinas en el PRI</p> <p>-Efecto de lente de cámara con imagen de Salinas dándole el pésame a Diana Laura</p> <p>-Disolvencia</p>
--	--	--	--	--	---	--	----------------	---

		Peraza, PAN, sobre el asesinato de Colosio					
		-Testimonial de Carlos Salinas sobre el llamado a la unidad nacional	- Testimonio		-Carlos Salinas		-Efecto de lente de cámara fotográfica cerrando y abriendo
		-Imagen de Salinas de Gortari en el sepelio de Ruiz Massieu	- Testimonio		-Carlos Salinas		-Efecto de lente de cámara fotográfica cerrando y abriendo
		-Testimonial de Fernando Gutiérrez Barrios, ex secretario de gobernación, sobre el	-Entrevista		-Gutiérrez Barrios		-Disolvencia

		asesinato de Massieu						
	19. Créditos finales			19. Buena		19. Piano 2 de Luis Guzmán		-Fundido a negros 19. Roll de créditos

Nombre de la serie: México Nuevo Siglo

Programa: Ernesto Zedillo: La construcción de la democracia

Periodicidad: Martes 11:30 hrs. y Sábados 13:00 hrs.

Duración: 1 hora

Audio/Video

No. Bloque	Estructura	Información	Técnicas de realización	Correspondencia Audio/video	Voz	Música	Efectos sonoros	Efectos especiales
1	1. Entrada institucional			1. Buena		1. Rúbrica de la serie		
	2. Presentación del documental por Enrique Krauze	2. Opinión de Enrique Krauze sobre el sexenio de Alemán	2. Testimonio	2. Buena	2. Enrique Krauze			
	3. Collage de presidentes			3. Buena		3. Rúbrica sexenios		
	4. Título: Los sexenios			4. Buena				

	<p>5. Título del documental: Ernesto Zedillo: La construcción de la democracia</p>			5. Buena				
	<p>6. Desarrollo del primer bloque: Superación personal</p>	<p>6. - Testimonial del Dr. Ernesto Zedillo, ex presidente de México 1994-2000, sobre cumplir su deber</p> <p>-Narración</p>	<p>6. - Testimonio</p> <p>-Crónica</p>	6. Buena	<p>6. - Ernesto Zedillo</p> <p>-Enrique Krauze</p>	<p>6. - Introducción de Jacobo Liberman</p>		<p>6. - Disolvencia</p> <p>- Sobreimposición del logotipo del PRI en periódicos</p> <p>-Disolvencia</p>

		-Testimonial de Ernesto Zedillo sobre su madre	-Entrevista		-Ernesto Zedillo			-Disolvenca
		-Testimonial de Gabriel Beristain, Amigo de vocacional 5 de Zedillo, sobre Zedillo y el 68	-Entrevista		-Gabriel Beristain	-En mi viejo San Juan de Noé Estrada		
		-Testimonial de Zedillo sobre la libertad (Imágenes de El Grito de Leobardo López Areche, 1968)	-Entrevista		-Ernesto Zedillo			

		-Testimonial de Ernesto Zedillo sobre la muerte de su madre	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	- Recuerdos de Luis Guzmán		-Cámara subjetiva viendo a Zedillo de espaldas y caminando -Collage de fotografías de la infancia de Zedillo -Disolvencia -Fundido a negros
2	7. Comerciales 8. Desarrollo del segundo bloque: Un hombre que cumple con su deber	8. Narración -Testimonial de Zedillo sobre sus estudios y	- 8. Crónica -Entrevista	8. Buena	8. Enrique Krauze -Ernesto Zedillo	8. -Carisus 1 de Luis Guzmán	8.	8.

		Leopoldo Solís					
		-Testimonial de Zedillo sobre sus bases de conocimiento al irse a estudiar a Yale	-Entrevista			-Ernesto Zedillo	
		-Testimonial del Dr. Gus Rainis, profesor de Zedillo en Yale, sobre el enfoque que le dieron a Zedillo en Yale	-Entrevista			-Gus Rainis	-Wim de Luis Guzmán
		-Testimonial de Zedillo sobre su cargo para	-Entrevista			-Ernesto Zedillo	-Rin Pacem de Luis Guzmán
							-Disolvenca

		operar el FICORCA					
		-Imagen del disparo a Colosio	- Testimonio			-Audio original	
		-Imagen de fragmento de velatorio	- Testimonio			-Audio original	
		-Testimonial de José Antonio Crespo, analista político, sobre triunfo del PRI	-Entrevista			-José Crespo	
		-Fragmento de toma de protesta de Zedillo	- Testimonio			-Ernesto Zedillo	-Debe ser de Luis Guzmán
							-Congelado de la cara de Zedillo
							-Fundido a negros

	9. Comerciales							
3	10. Desarrollo del tercer bloque: La crisis económica del 95 o los errores de diciembre	10. Narración -Testimonial de Dr. Luis Téllez, jefe de la oficina de presidencia 1994-1997, sobre la situación financiera de México -Testimonial de Alberto Barranco, analista financiero, sobre devaluación del peso mexicano	10. Crónica -Entrevista -Entrevista	10. Buena	10. Enrique Krauze -Luis Téllez -Alberto Barranco	10. Elect 3 de Luis Guzmán	10. -Debe ser de Luis Guzmán	10.

		-Testimonial de Dr. Isaac Katz, investigador ITAM, sobre la devaluación	-Entrevista		-Isaac Katz	-Carisus I de Luis Guzmán		-Lente de cámara que abre y cierra en entrevista
		-Testimonial de Dr. Jaime Serra Puche, Secretario de Hacienda y Crédito Público (1994), sobre la crisis	-Entrevista		-Jaime Serra			
		-Testimonial de Zedillo sobre la devaluación y la crisis financiera	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	-Requiem de Luis García		
		-Fragmento	-		-Audio	-Original		

4	11. Comerciales	de la Película "Los tres García" del Dir. Ismael Rodríguez, 1946	Testimonio		original	de la película		
		-Narración	-Crónica		-Enrique Krauze	-Mojado de Maldita vecindad y los hijos del quinto patio		
	12. Desarrollo del cuarto bloque : Construyendo la democracia	12. Narración	12. Crónica	12. Buena	12. Enrique Krauze	12. Zedillo, el hombre tras los lentes	12.	12.
		-Testimonial	-Entrevista		-Isaac			-Fundido a negros

	<p>de Isaac Katz, investigador ITAM, sobre la privatización de la banca</p> <p>-Testimonial de Marcelo Ebrad, diputado independiente (1997-2000), sobre la expansión de crédito</p>	-Entrevista		Katz			
	<p>-Testimonial de Isaac Katz sobre problema previo a la crisis</p>	-Entrevista		-Isaac Katz	-Rin Pacem de Luis Guzmán		
	<p>-Testimonial de Zedillo</p>	-Entrevista		-Ernesto Zedillo			

		sobre el riesgo de quiebra del sistema bancario					
		-Testimonial de Isaac Katz sobre la banca	-Entrevista			-Isaac Katz	
		-Testimonial de Marcelo Ebrad sobre la deuda pública	-Entrevista			-Marcelo Ebrad	-Introducción de Luis Guzmán
		-Testimonial del Lic. Andrés Manuel López Obrador, presidente del Comité Ejecutivo Nacional del	-Entrevista			-López Obrador	-Disolvenca

	PRD (1996-1999)					
	-Testimonial del Ing. Carlos Medina Plascencia, diputado por el PAN (1997-2000), sobre deuda pública	-Entrevista			-Carlos Medina	
	-Testimonial de Zedillo sobre crítica al sistema bancario	-Entrevista			-Ernesto Zedillo	
	-Testimonial de Isaac Katz sobre la deuda pública	-Entrevista			-Isaac Katz	-Wim de Luis Guzmán
	-Testimonial	-Entrevista			-Ernesto	-Zedillo,
						-Collage de

		de Zedillo sobre abusos contra el sistema bancario			Zedillo	el hombre tras los lentes de Luis Guzmán		imágenes de obreros en industrias
	13. Comerciales							-Fundido a negros
5	14. Desarrollo del quinto bloque: Violencia y pobreza	14. - Fragmento de noticiero de 24 Horas del 9 de febrero de 1995	14. - Testimonio	14. Buena	14. - Jacobo Zabloudovsky	14. -	14.	14.
		-Testimonial de Zedillo sobre el EZLN	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	-Requiem de Luis Guzmán		
		-Narración	-Crónica		-Enrique Krauze	-La hacienda de Luis Guzmán		

		-Testimonial de Zedillo sobre la COCOPA	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	-Zedillo, el hombre tras los lentes de Luis Guzmán		-Efecto de lente de cámara fotográfica
		-Testimonial de Zedillo sobre matanza de Acteal	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	-Son del pez espada, tradicional		-Pasan nubes y cielo de color azul claro a teñirse a rojo
		-Spot de la PFP	- Testimonio			-Mojado de maldita vecindad y los hijos del quinto patio		
		-Testimonial de Zedillo sobre la huelga en la UNAM	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	-Mojado de maldita vecindad y los hijos del quinto patio		

	15. Comerciales								-Fundido a negros
6	16. Desarrollo del sexto bloque: Un inicio complicado políticamente	16. Narración	- 16. Crónica	- 16. Buena	16, Enrique Krauze	- 16. Salinato de Luis Guzmán	- 16.	16.	
		-Fragmento de noticiero 24 Horas del 3 de abril de 1996, sobre la acusación de Zedillo a Salinas sobre la devaluación	- Testimonio		-Abraham Zabludovsky	-Carga blanca de Manuel G. Valdés			
		-Testimonial de Zedillo sobre la impunidad en México	-Testimonio		-Ernesto Zedillo	-Salinato de Luis Guzmán			

		-Testimonial de Zedillo sobre elecciones fraudulentas	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	- Recuerdos de Luis Guzmán		
	17. Comerciales							
7	18. Desarrollo del séptimo bloque: Solidez económica y avances democráticos	18. Narración	18. Crónica	18. Buena	18. Enrique Krauze	18. Carisus 1 de Luis Guzmán	18.	18.
		-Testimonial de Carlos Medina Pascencia, respuesta al 5to. Informe de gobierno (1999), sobre incumplimiento de Zedillo de	- Testimonio		-Carlos Medina			-Fundido a negros

		no mantener comunicaci ^o n con la legislatura					
		-Testimonial de Zedillo sobre arrogancia a lo largo de la legislatura	-Entrevista		-Ernesto Zedillo		
		-Testimonial del Mtro. Alfonso Zárate, analista político, sobre el equilibrio en el sistema de poderes	-Entrevista		-Alfonso Zárate	- Recuerdos de Luis Guzmán	
		-Testimonial de Zedillo sobre fin al dedazo	-Entrevista		-Ernesto Zedillo	-Debe ser de Luis Guzmán	

		<p>-Testimonial de Ciro Gómez Leyva, periodista, sobre el papel que jugaron los medios de comunicación en las elecciones del 2000</p> <p>-Testimonial de Zedillo sobre las elecciones del 2 de julio del 2000</p>	<p>-Entrevista</p> <p>- Testimonio</p>		<p>-Ciro Gómez Leyva</p> <p>-Ernesto Zedillo</p>	<p>- Recuerdos de Luis Guzmán</p>	<p>-Collage de todos los presidentes anteriores a Zedillo hasta llegar a él</p> <p>-Congelado de la cara de Zedillo</p> <p>-Fundido a negros</p>
--	--	---	--	--	--	--	--

	19. Créditos finales			19. Buena		19 - Zedillo, el hombre tras los lentes de Luis Guzmán		19. Roll de créditos
--	-------------------------	--	--	-----------	--	--	--	-------------------------

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar H. y F. Bustamante, "Mercosur: intercambio cultural y perfiles de un imaginario", en N. García Canclini, (Coord.), "Culturas y globalización", 1996.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, Max, La sociedad, De. Proteo. Cahim S. Katz et. al., Diccionario Básico de Comunicación, Nueva Imagen, 1989, pp. 105-106.
- Adorno, Teodoro W., "La Industria Cultural" en Ariel Dorfman, et. al. "Imperialismo y medios masivos de comunicación", pp. 68-69.
- Adorno, Theodor W. Horkheimer, Max, et. al, Industria Cultural y Sociedad de Masas, Traduc. Eugenio Guasa, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 178, 287, 477.
- Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", Quinto Sol, México, 1989, pp.39.
- Anvirre, Ari, Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego. FCE, México/UNESCO; París, 1982, México, 1987.
- Baena Paz, Guillermina, Metodología de la investigación, McGraw-Hill, México, 1991, pp. 245.
- Balzaretto González, Liliana, Televisión cultural, cultura de la televisión. México, 1987, UNAM, FCPyS, Tesis, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp. 214.
- Barbero, J. Martín y Rey, Germán, Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva, Gedisa, Tomo II, España, 1999, pp. 157.
- Barbero, J. Martín, "Descentramientos del arte y la comunicación", 1999.
- Barbero, Jesús Martín, Procesos de comunicación y matices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista, FELAFACS, Gili, México, 1989.
- Barlozzetti, G., (Ed.) "Il palinsesto: testo, aparati e genere della televisione", Franco Agnelli, Milano, 1996.

- Barreto, Juan, *Los medios de los medios. Campos culturales y dispositivos massmediáticos de subjetividad en la crisis de la política*, Planeta, Venezuela, 1995.
- Barrie Redime, Radio, *"Emisoras locales, Hispano europea"*, Barcelona, 1984, pp. 76.
- Beltrán, Luis Ramiro, Fox de Cardona Elizabeth, *Comunicación Dominada*, Estados Unidos, en los medios de América Latina, Nueva Imagen, México, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, Nuevomar, 1988, pp. 167.
- Bell, Daniel, *Industria Cultural y Sociedad de Masas*, Monte Ávila Editores C.A. Caracas, Venezuela. Primera reimpresión, 1985. pp. 234 – 241.
- Biagi, Shirley, *Impacto de los medios*, Thomson, Cuarta edición, México, 1999, pp. 150-177.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Alianza editorial, Quinta edición, México, 1999.
- Bustamante, Enrique, *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados NKS*, Gedisa, Tomo I, España, 1999, pp. 220.
- Carrandi, Gabino, *Testimonio de la televisión mexicana*, Diana, México, 1986, pp.82.
- Castellot, Laura, *Historia de la televisión en México narrada por sus protagonistas*, Alpe, México, 1993, entrevista con Manolo Fábregas, pp.129.
- Caune, Jean, *Pour une étiquette de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Presses Universitaire de Grenoble, 1999.
- Cebrián Hereros, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, ILCE, México, 2000, pp. 178-190, 362.
- Cervo, A. L., *Metodología científica*, McGraw-Hill, México, 1995, 137 pp.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2000, pp. 595-996.

- Cleverdon, Douglas, "Tratamiento del material documental desde el punto de vista del autor: realidad y subjetividad", en III Semana Internacional de Estudios de Radio, pp. 195-214.
- Colombres, Adolfo, La cultura popular, Premia Editora, México, 1983, pp. 145.
- Cremoux, Raúl, ¿Televisión o prisión electrónica?, FCE, México, pp.105.
- Culbert, David, "Historians and the Visual Analysis of television News", en William Adams y Fay Schreibman, (eds.), Television Networks News, George Washington University, Washington, 1978, pp. 143.
- Chanan, Michael, "La guerra en El Salvador. La fabricación de la noticia", en Comunicación y Cultura, Núm. 8, UAM, México, julio de 1992.
- De Fleur, Melvin L. y Ball-Rokeach, Sandra, Teorías de la comunicación de masas, Paidós, México, 1987.
- De Fleur, M. L., Teorías de la comunicación de masas, Paidós, Buenos Aires, 1997, pp. 151-158, 428-436.
- De los Reyes, Aurelio, Medio siglo de cine mexicano (1896-1947), Trillas, México, 1997, pp. 8-56, 74-78, 225.
- Del Valle Osorio, Oscar Federico, Análisis comparativo entre las estaciones culturales y comerciales de radio y televisión en la Ciudad de México, México, 1986, UNAM, FCPyS, Tesis, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp. 291.
- Eco, Humberto, "Apocalípticos e Integrados ante la Cultura de Masas", 1975, pp. 12.
- Esteinou Madrid, Javier, "Medios de comunicación y acumulación de capital", en Comunicación, Núm.3, pp.61-85.
- Esteinou Madrid, Javier, La Televisión Mexicana ante el Neoliberalismo, Fundación Manuel Buendía, México, 1991, pp.11-46.

- Fernández Asís, **"Radiotelevisión. Información y programas"**, Vol. I, pp. 364-365.
- Fernández, Claudia y Paxman Andrew, **El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa**, Grijalbo, México, 2000, pp. 542.
- Flaherty, Robert Joseph, **"La función del documental"**, en Romaguera y Alsina, textos y..., pp. 153.
- Florence Toussaint, **Televisa, el quinto poder**, Claves Latinoamericanas, México, pp. 54.
- Gallardo Cano, Alejandro. **Curso de Teorías de Comunicación**, Cromocolor, S.A. de C.V. México, 1998. Segunda reedición. pp.110 – 111.
- García Canclini N, "Políticas para la interculturalidad" en **"La globalización imaginada"**, Paidós, Barcelona, 2000, pp.123-247.
- García Canclini, Néstor y C. Moneta (Coords.), **"Las industrias culturales en la integración latinoamericana"**, 1999.
- García Canclini, Néstor, "Culturas de la ciudad de México: símbolos y usos del espacio urbano", en **El consumo cultural en México**, CONACULTA, México, 1999, pp. 49.
- García Canclini, Nestor, **Las culturas populares en el capitalismo**, Casa de las Américas, La Habana, 1982, pp.21.
- García Duarte, Noemí, **"Educación Mediática" el potencial pedagógico de las nuevas tecnologías de la comunicación**, colección México 2000, UPN, marzo del 2000.
- García Riera, Emilio, **"Breve historia del cine mexicano"**, Ediciones mapa, México, 1986, pp. 19.
- García Tsao, Leonardo, **Cómo acercarse al cine**, Limusa, México, 2000, pp. 133.
- Garcilazo Chávez, Norma Noemi y Pérez Carbot, Edith, **Los programas cómicos televisivos como instrumento de dominación: Análisis de**

- contenido de dos programas de Televisa: "Anabel" y "Papá Soltero", FCPyS, UNAM, México, 1994, Tesis, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp. 3-32, 85-89.
- Garretón, M. A. (Coord.), "América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado", 1999.
- Gazcón Cerda, Elizabeth, Televisa y sus políticas culturales: El Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1995, UNAM, FCPyS, Tesis, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp. 116.
- Giddens, A., Consecuencia de la modernidad, Alianza, Madrid, 1994, pp. 32.
- Gimenez Montiel, Alberto, La teoría y el análisis de la cultura, Universidad de Guadalajara, México, 1987.
- Goded, Jaime, Los medios de comunicación colectiva, Antología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1986.
- González Requena, Jesús, "El espectáculo informativo", México, pp. 39.
- González Reyna, Susana, Manual de metodología e investigación social, Trillas, México, 1996, pp. 234.
- González, Jorge A., Más Cultura, Ensayo sobre realidades plurales, CONACYT, México, 1994, pp.26.
- Graham Murdok y Peter Golding, "Ideología y Medios Masivos: La cuestión de la determinación", Cuadernos del TICOM, Núm. 33, UAM, México, 1995.
- Grierson, John, "Postulados del documental", en Romaguera y Alsina, textos y..., pp. 142.
- Gubern, Roman, Historia del cine, Baber, Barcelona, 1992.
- Gutiérrez Vega, Hugo, "Televisión, consumo e ideología", en El Estado y la Televisión, pp.201-209.

- H. de la Mota, Ignacio, *Diccionario de la Comunicación*, Paraninfo, Madrid, 1998, Tomo I, pp. 114, 281, Tomo II, pp. 12, 73, 94, 214-216, 315.
- Hamelink, Cress, *La aldea transnacional. El papel de los trust en la comunicación mundial*, Gustavo Gili, Madrid, 1981.
- Herbert, Marcuse, *El hombre unidimensional*, pp. 168.
- Hilliard, Robert L, *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*, Thomson, México, 2000, pp. 183-190.
- Horkheimer, Max, *La función de las ideologías*, Taurus, Madrid, 1966, pp.67.
- Huysen, A., *Memorias do modernismo*, Columbia University, New York, 1995.
- J. Brunner, J., y G. Sunkel, *Conocimiento, sociedad y política*, FLACSO, Santiago de Chile, 1993, pp. 15.
- Katz, Cahim S., *Diccionario básico de comunicación*, Nueva Imagen, 1989, pp. 105-106.
- Kilborn, R. W., *An introduction to television documentary: Confronting Reality*, Nueva York: St. Martin's, 1997.
- Krippendarf, Klaus, *Metodología del análisis de contenido, teoría y práctica*, Traduc. Leandro Wolfson, Paidós, Barcelona, 1997 (comunicación), pp.279.
- La Ferla, J., (Comp.) *De la pantalla al arte transgénico. Cine, TV, Video, multimedia, instalaciones*, UBA-Libros del Rojas, 2000.
- López Clemente, J., *Cine documental*, México, 1989, pp. 24.
- López Veroni, Felipe. "Aproximaciones a la Televisión Cultural", en Miguel Ángel Sánchez de Armas, (coordinador), *Apuntes para una historia de La Televisión Mexicana*, Tomo I, Fundación Manuel Buendía, México, 1998, pp. 285-303.

- Machado, A., "A arte do video", 1987; "Máquina e imaginario. O desafio das poeticas tecnológicas", 1993; "Pré-cinemas & Post-cinemas", 1999.
- Machado, A., "La televisión tomada en serio" en "El paisaje mediático", 2000, pp. 63.
- Mander Jerry, Cuatro buenas razones para eliminar la televisión, Traduc. Mario Bohoslavsky, Gedisa, España, 1991, (Colección Libertad y Cambio), pp.367.
- Mannuci, Cesare, La sociedad de masas, Ediciones Cerregidor, Argentina, 1971, pp. 256.
- Marantes, Pablo F. "Televisión en México", en Televisión, cine, historietas y publicidad en México, pp.9-15.
- Marcuse, Herbert, El hombre unidimensional. Planeta, México, 1985, pp. 286.
- Martínez Albertos, José Luis, El mensaje informativo, Colección "Libros de comunicación social", A.T.E., Barcelona, 1977, pp. 291.
- Martínez Medellín, Francisco, Televisa. Siga la huella, Claves Latinamericanas, México, 1992.
- Mattelard, Armand, Piemme, Jean Marie, La televisión alternativa, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 127.
- Mattelart, Armand, La cultura como empresa multinacional, Ediciones Era, México, 1989.
- Mc. Quail, Denis, Sociología de los medios masivos de comunicación, Paidós, Argentina, 1986, pp.165.
- Medina Pichardo, José, et. al., Televisión electrónica, televisión y comunicación, México, Eufesa, 1993, (comunicación), pp.291.
- Medvedkin, Alexander, "El cine como propaganda política. 249 días sobre ruedas", Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

- Medvedkin, Alexander, *El cine como propaganda política. 249 días sobre ruedas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- Mejía Barquera, Fernando, "50 años de televisión comercial en México (1934-1984)", en Raúl Trejo Delarbre, (coordinador), *Televisa el Quinto Poder*, Claves Latinoamericanas, México, 1985, pp.19-40.
- Mejía Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano (1920-1960)*, Fundación Manuel Buendía, México, 1989, pp.150.
- Mejía Prieto, Jorge, *Historia de la radio y la televisión en México*, Octavio Colmenares editor, México, 1972.
- Moles, Abraham, *"Telemática y Formación Autodidacta"*, Rev. Cuadernos de Comunicación No. 67, pp. 32.
- Moles, Abraham, *Sociodinámica de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 1978.
- Moles, Abraham, *Telemática y Formación del Autodidacta*, Rev. Cuaderno de Comunicación. No. 67.,pp.32.
- Nava Larraguivel, José, *Análisis de un día de televisión en México*, México, 1974, UNAM, FCPyS, Tesis, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp.113.
- Neri López Veneroni, Felipe, *Elementos para una crítica de la ciencia de la comunicación*, Trillas, México, 1989.
- Ojeda, Gerardo, *La televisión educativa en México*, Serie: comunicación: educación y tecnología, SEP/COSNET, México, 1996.
- Ortega, Félix, *Los orígenes de la cultura de masas*, Télos, No. 29, sep-nov, 1994.
- Pancorbo, Luis, *"Otros pueblos. Documentales de carácter etnográfico"*, RTVE, Madrid, 1984.
- Pancorbo, Luis, *La tribu televisiva. Análisis del documentaje etnográfico*, IORTV, Madrid, 1986, pp. 105.

- Pasquali, Antonio, *Comunicación y cultura de masas*, Monte Ávila, Venezuela, 1986, pp.41, 47, 95,97, 104, 611.
- Pérez Espino, Efraín, *Los motivos de Televisa*, El proyecto cultural de XEQ Canal 9. Cuaderno de Investigación Social Núm. 22. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1991, pp. 92.
- Pérez Espino, Efraín, *Los motivos de Televisa*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, pp. 44, 50, 60, 64, 69, 73.
- Pio E., Ricci Bitti y Bruna Zani, *La comunicación como proceso social*, Grijalbo, México, 1990.
- Popper, Karl R., "Cattiva maestra televisione" en revista *"Reset"*, Milán, 1996.
- Prieto Castillo, Daniel, *Comunicación alternativa y uso de la semántica*, 1979, pp. 25.
- Prieto Castillo, Daniel, *Elementos para una Teoría de la Comunicación*, UAM, Unidad Azcapotzalco.
- Read H., Blake E. O. Haroldsen. *Taxonomía de conceptos de la comunicación*, Nuevo Mar, México, 1980.
- Recondo, G. (Comp.), Mercosur, *"La dimensión cultural de la integración"*, 1997.
- Redime, Barrie, *Radio. Emisoras locales*, Hispano europea, Barcelona, 1984, pp. 76.
- Rivera, María José, et. al., *Libro interactivo: Educación para la comunicación, televisión y multimedia*, UCM-UNICEF, España, 2002, pp. 1-21.
- Robiger, Michael, *"Dirección de documentales"*, IORTV, Madrid, 1987, pp. 176.
- Rodríguez Domínguez, Norma Miriam, *El contenido de Thundercats, su influencia en la consolidación de los valores culturales en el público*

- infantil de ocho años de edad de clase media y baja en la comunidad de Mazatlán, México, 1990, UNAM, FCPyS, Tesis, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp.165.
- Rojas Soriano, Raúl, Guía para realizar investigaciones sociales, Plaza y Valdés, México, 1998, pp. 437.
- Romaguera I. Ramo, Joaquín y Homero Alsina Thevenet. "Textos y manifiestos del cine", Cátedra, Madrid, 1989, pp. 126-218.
- Romaguera I., Joaquín Ramo y Homero Alsina Thevenet, Textos y manifiestos del cine, Cátedra, Madrid, 1989, pp. 126-218.
- Romero Álvarez, María de Lourdes, "Una visión actual de la actividad periodística", DGPA, 04 de julio de 2001, pp. 8.
- Romero Álvarez, María de Lourdes, "El pacto periodístico", DGPA, 04 de julio de 2001, pp. 1-13.
- Rotha, Paul, "Los problemas y las realidades" en Romaguera y Alsina, Textos y..., pp. 149.
- Rouch, Jean, "¿El cine del futuro?", En Romaguera y Alsina, Textos..., pp 155-164.
- Ruiz Dueñas, J. "Cultura para qué. Un examen comparado", 2000.
- Ruiz Dueñas, J., "Cultura para qué. Un examen comparado", Océano, México, 2000.
- Sadoul, Georges, Historia del cine mundial, Siglo XXI, México, 2000, pp. 828.
- Sarlo, B., "Zapping", en "Escenas de la vida postmoderna", Ariel, Buenos Aires, 1993, pp. 57.
- Sartori, Giovanni, Homo videns televisione e post-pensiero, La Terza, Roma-Bari, 1997.

- Schiller, Herbert, *Cultura, S.A. La apropiación corporativa de la expresión pública*, Univesidad de Guadalajara, México, 1993, pp. 126.
- Silva, Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, Nuestro Tiempo, México, 1974, pp. 19, 22, 209.
- Televisa el Quinto Poder*. Claves Latinoamericanas, México, 1988, pp. 237.
- Tello, Jaime, "El cine documental en México" en *Hojas de cine*, Volumen II, FMC, A.C., México, pp. 157-166.
- Tenorio Herrera, Guillermo, *Elementos básicos para el estudio, análisis y crítica e la televisión mexicana*, México, 1977, UNAM, FCPyS, Lic. Ciencias de la Comunicación, pp.146.
- Toffetti, S., y G. Spagnoletti, *Alexander Kluge*, 1994.
- Toffler, Alvin, *La tercera ola*, Plaza & Janes, México, 1981, pp. 10.
- Toussaint, Florence, *Televisión sin fronteras*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 122-125.
- Trejo Delarbre, Raúl, *Las Redes de Televisa*, Claves de análisis, México, 1991, pp.310.
- Valázquez, Jacaranda, *De la cultura al poder*, Tesis, FCPyS, UNAM, 1993.
- Valle Rorrado, J. M., "El documental de relación humana", en *Mensaje y medios*, núm. 2, IORTV, Madrid, 1978, pp. 77-80.
- Vigo, Jean, *El punto de vista documental*, en J. Romaguera I. Ramio, pp. 134-138.
- VV. AA., "Tecnología, Cultura", N° 8 de revista *Margen*, 1998; A. Parente (Org.) Imagen/Máquina, Edotora 34, 1996.
- Williams, R., *Television, Technologie and Cultural Form*, 1994.
- Wimmer, Roger, *Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación*, Thompson, México, 2001, pp. 500.

-Zettl, Herbert, Manual de producción de televisión, Thomson, Séptima edición, 2000, pp. 410-429.

HEMEROGRAFÍA:

-Adorno, Theodor W., "La televisión como ideología" en El Estado y la Televisión, Revista Nueva Política Vol. 1, Núm. 3, F.C.E., México, 1986, pp. 5-17.

-Alva de la Selva, Alma Rosa, "La divertida caja electrónica del '94" en Revista Mexicana de Comunicación, enero-marzo, 1994, Núm. 33.

-Amador Martínez, Rafael, Mi Guía, Semanal, México, D. F., del 08 al 14 de enero de 2003, pp. 96.

-Barbero, J. Martín, "Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación" en revista "Nómada", No. 5, Bogotá, 1996.

-Barranco, Alberto, "Empresa", Reforma, Negocios, 7 de julio, 1998, p. 6 A.

-Díaz Redondo, Regino, Excélsior/Espectáculos, Diario, México, D. F., a 04 de abril de 1998, pp. 18-B.

-Ealy Ortiz, Juan Francisco, El Universal/Espectáculos, Diario, México, D. F., 04 de abril de 1998, pp. 5-A.

-Flores Olea, Víctor, "El 22, un ejercicio para fortalecer la democracia", en Revista Mexicana de Comunicación, julio-agosto, 1991, Núm. 18, pp.12.

-Galpering H., "Las industrias culturales en los acuerdos de integración regional", revista "Comunicación y sociedad", N°31, pp. 12.

-Gallegos, Jesús, Tele Guía, Semanal, México, D. F., del 31 de diciembre de 2002 al 06 de enero de 2003, pp.128.

-Junco de la Vega, Alejandro, Reforma/Espectáculos, Diario, México, D. F., 04 de abril de 1998, pp. 28-B.

- Ponce , Armando, "Para el rector Televisa es el medio adecuado para llevar la UNAM al pueblo". Revista **Proceso** 334, 28 de marzo de 1983, pp. 46.
- Romero Álvarez, María de Lourdes, "Anacronías: El orden temporal en el relato periodístico", en "**Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**", No. 165, México-UNAM, junio-septiembre 1996, pp. 63-92.
- Televisión Cultural de México**, 26 de junio-2 de julio de 1972, Revista semanal editada por la SCT.

PÁGINAS WEB:

www.clío.com.mx

www.contraelsilencio.com.mx

www.eluniversal.com.mx

www.enriquekrauze.com.mx

www.excelsior.com.mx

www.reforma.com

www.televisa.com.mx