



**UNIVERSIDAD LASALLISTA BENAVENTE**  
**ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**



CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
CLAVE 8793-24

**PRODUCCIÓN Y TRANSMISIÓN DEL PROGRAMA "HASHTAG"**  
**PARA VÍA, EL CANAL DE CELAYA.**

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:  
**JOSÉ LUIS LEÓN CAMARGO**

ASESOR:  
**L.C.C. GUILLERMO GARCÍA RODRÍGUEZ**

CELAYA, GTO.

FEBRERO, 2016



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.

**A mi madre**

**Verónica Camargo Orduño.**

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

## CAPÍTULO I

<b>HISTORIA DE LA TELEVISIÓN</b>	<b>1</b>
<b>1.1 LOS COMIENZOS DE LA TELEVISIÓN</b>	<b>1</b>
1.1.1 GRAN BRETAÑA Y EL TELEVISOR DE BAIRD	1
1.1.2 INICIOS EN ESTADOS UNIDOS	2
1.1.3 LAS OTRAS TELEVISIONES EUROPEAS	3
<b>1.2 INICIOS DE LA TV EN EL RESTO DEL MUNDO</b>	<b>3</b>
1.2.1 LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL MEDIO	4
<b>1.3 GUILLERMO G.C. INICIOS Y EXPERIMENTOS</b>	<b>5</b>
<b>1.4 INICIOS DE LA TELEVISIÓN EN MÉXICO</b>	<b>6</b>
1.4.1 TELEVISIÓN EXPERIMENTAL EN MÉXICO	6
1.4.2 VIAJE DE S.NOVO Y GUILLERMO G. CAMARENA A EUROPA Y E.U.A.	7
1.4.3 DEMOSTRACIÓN DE GUILLERMO G. CAMARENA	7
<b>1.5 REGISTRO DE LA IMÁGEN ELECTRÓNICA</b>	<b>8</b>
1.5.1 CONVERSIÓN DE LA LUZ EN ELECTRICIDAD	9
1.5.2 FENÓMENO FOTOEMISOR Y FOTOCONDUCTOR	10
1.5.3. ELEMENTOS TRADUCTORES LUZ-ELETRICIDAD	11
1.5.4. EL TUBO DE RAYOS CATÓDICOS	12

1.5.5 ELEMENTOS DE TRANSFERENCIA DE CARGA	13
1.5.6 ACCIÓN DEL OBTURADOR	15
1.5.7 SENSORES DE HYPER HAD	15
1.5.8 SÍNTESIS DE LA IMÁGEN. RECEPTORES.	16
1.5.9 FORMACIÓN DEL COLOR POR SÍNTESIS ADITIVA	18
1.5.10 PRINCÍPIOS DE LA TV A COLOR	19
1.5.11 SEÑAL DE BARRAS (BARS)	20
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN MÉXICO</b>	21
2.1 TELEVISIÓN COMERCIAL EN MÉXICO	21
2.1.1 CREACIÓN DEL CANAL CUATRO (1950)	21
2.1.2 INSTALACIÓN Y EQUIPO TÉCNICO	21
2.2 TRANSMISIONES DE PRUEBA	22
2.2.1 INAUGURACIÓN OFICIAL	23
2.3 HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN EL EDO. DE GUANAJUATO.	24
2.3.1 TV CUATRO, LA SEÑAL DE GUANAJUATO	24
2.3.2 TELEvisa BAJÍO TV, EL CANAL DE CASA	26
2.3.3 TV AZTECA BAJÍO	27
2.4 INICIOS DE LA TV LOCAL EN CELAYA, GUANAJUATO	30
2.4.1 XHCEP-CANAL 11 DE CELAYA	30

## **CAPÍTULO III**

### **PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN Y BREVE ANÁLISIS DEL**

<b>MENSAJE TELEVISIVO</b>	<b>32</b>
<b>3.1 SINTAXIS TELEVISIVA</b>	<b>32</b>
3.1.2 EL PLANO	32
3.1.3 CLASES DE PLANOS	32
3.1.4 LA TOMA	33
3.1.5 LA DURACIÓN DE LOS PLANOS	34
3.1.6 MOVIMIENTOS DE CÁMARA	34
<b>3.2 RECURSOS TELEVISIVOS Y ELEMENTOS DE LA PRODUCCIÓN</b>	<b>35</b>
3.2.2 LA TOMA ADECUADA PARA CADA SITUACIÓN	36
3.2.3 SÓLO EL TIEMPO NECESARIO	36
3.2.4 LA IMPORTANCIA DE UN BUEN COMIENZO	37
3.2.5 EL FINAL O EL RESÚMEN	38
3.2.6 LA ILUMINACIÓN	38
3.2.7 EL AUDIO	41
3.2.8 LA EDICIÓN	43
3.2.9 LEYES DE EDICIÓN	44
3.2.10 EL SWITCHER	47
<b>3.3 LA GALERÍA DE ESPEJOS</b>	<b>48</b>

3.4 ¿EL MEDIO TRANSPARENTE?	49
3.5 ESTILÍSTICA Y ESTRUCTURA	52
3.6 INTENCIÓN E INTERPRETACIÓN	61
3.6.1 PUNTOS A RESALTAR	63
3.7 CONTENIDO Y CONTEXTO	65
3.8 EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE PROGRAMAS DE TV.	69
3.9 EXPLOTACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE UN PROGRAMA DE T.V.	71
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>REALIZACIÓN DE PROGRAMA JUVENIL PARA EL CANAL VÍA</b>	<b>73</b>
4.1 LA HISTORIA DE VÍA, EL CANAL DE CELAYA	73
4.1.1 HORIZONTE TELEVISIÓN	73
4.1. 2 VÍA, EL CANAL DE CELAYA	74
4.2 PRODUCCIONES INTERNAS ACTUALMENTE AL AIRE	76
4.2.1 VALE SABER	76
4.2.2 VÍA NOTICIAS NOCHE	77
4.2.3 VÍA NOTICIAS PRIMERA EMISIÓN	79
4.2.4 TARDES DE CAFÉ	80
4.2.5 PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	82
4.2.6 MUNDO DEPORTIVO	83
4.3 PRODUCCIONES INDEPENDIENTES ACTUALMENTE AL AIRE	85

4.3.1 MISIÓN JOVEN	85
4.3.2 TV MERKABA	87
4.3.3 FIEBRE GRUPERA	88
4.3.4 MASKOTA TV	89
4.3.5 ACTUAL BARRA PROGRAMÁTICA DE VÍA, EL CANAL DE CELAYA	91
4.3.6 BARRA PROGRAMÁTICA DEL CANAL VÍA, CON LA INSERCIÓN DEL PROGRAMA “HASHTAG”	92
4.4 PROPUESTA DE PROGRAMA DE REVISTA JUVENIL PARA VÍA	93
4.4.1 HASHTAG	93
4.4.2 ESCENOGRAFÍA	97
4.4.3 IMÁGEN DEL PROGRAMA	99
4.4.4 CORTINILLAS Y CONTENIDOS DE SECCIÓN	101
4.4.5 GUIÓN Y ESCALETA	104
4.4.6 COMERCIALIZACIÓN	106

## **CONCLUSIÓN**

## **BIBLIOGRAFÍA**



## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia se ha hecho referencia a la juventud como pilar fundamental para la construcción de un futuro mejor en todos los aspectos de la sociedad humana, pero del mismo modo, ha existido un olvido enfático en este sector de la población, éste olvido, abarca también a las producciones audiovisuales, ya sean televisivas, cinematográficas o se transmitan a través de internet, y la población joven de la ciudad de Celaya, Guanajuato, no es la excepción, ya que a pesar de contar con Vía, el Canal de Celaya, el cual produce programas especialmente dirigidos a los celayenses, no incluye dentro de su barra programática, un producto especialmente pensado en satisfacer las necesidades de entretenimiento de la juventud de Celaya. Dada la necesidad de un programa netamente dirigido a los jóvenes, un grupo de trabajadores del canal, dirigidos por Luis León Camargo, un recién graduado de la licenciatura en ciencias de la comunicación de la Universidad Lasallista Benavente y quien también laboraba en dicha empresa, tomaron la iniciativa de proponer a la dirección de Vía, la realización de un programa que saliera por completo del contexto cuadrado, aburrido y hasta avejentado que tenían los demás productos de la barra de programación del canal local, así fue como se entregó a la directora del canal, Brenda Melesio Sosa, la primer propuesta de programa de televisión juvenil, la cual fue aprobada, iniciando así la construcción de la escenografía, la realización de las vestiduras del programa, la selección de los conductores, la planeación de comercialización y la elaboración de contenidos, hasta llegar a grabar el primer programa piloto. Tras realizar varios programas de prueba y ser presentados a la dirección del canal, el programa "Hashtag" se estrenó completamente en vivo, el día 17 de septiembre del año 2014. A continuación se redacta en este documento, el proceso para lograr que esta producción llegara al aire y cumpliera con los objetivos pactados con este canal, logrando así transmitir programación juvenil y fresca que atrajo de nueva cuenta a la audiencia más joven a sintonizar en canal Vía. Cabe mencionar que la

elaboración de este documento tiene como único objetivo plantear, narrar y reflejar el proceso de preproducción, producción y transmisión del programa "HashTag", y no haciéndose el autor de este documento responsable de la toma de ciertas decisiones por parte de la dirección del canal Vía, las cuales son en muchas ocasiones y a través de la historia de este canal, insensatas e incomprensibles. El objetivo de esta tesina es reflejar la realidad a la que se enfrenta a la hora de querer producir televisión en la ciudad de Celaya, específicamente en Vía, el canal de Celaya.

## CAPÍTULO I

### 1. LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN

#### 1.1 LOS COMIENZOS DE LA TELEVISIÓN<sup>1</sup>

La transmisión de imágenes fijas a distancia preocupaba a los investigadores europeos desde la mitad del siglo XIX. El italiano Giovanni Caselli perfeccionó, en 1856, el pantelégrafo que, desde 1863, fue utilizado por correos franceses para transmitir, sobre las líneas del telégrafo eléctrico, cortos mensajes autógrafos o simples dibujos netos. La telefotografía, transmisión de fotografías por hilo telegráfico o telefónico, fue realizada tras múltiples intentos por el alemán Arthur Korn quien en 1907 logró un primer enlace Berlín-París, y por el ingeniero francés Eugene Belin, quien perfeccionó el procedimiento: 1911 su belinógrafo estaba listo para difundir rápidamente el facsímil de fotografías de actualidad para los periódicos. La televisión nació de la conjunción imbricada de tres series de descubrimientos: los que se refieren a la fotoelectricidad, los descubrimientos de análisis de fotografías descompuestas y luego recompuestas en líneas de puntos claros u oscuros y finalmente los descubrimientos que han permitido dominar las ondas hertzianas para la transmisión de las señales eléctricas correspondiente cada uno de los puntos de la imagen analizada.

##### 1.1.1 GRAN BRETAÑA Y EL TELEVISOR DE BAIRD.

Definitivamente perfeccionado en 1925 en laboratorio, obtuvo una primera licencia experimental en 1926. Su sistema de 30 líneas y con 12.5 imágenes

---

<sup>1</sup> ALBERT, Pierre /TUDESP, Andrea-Jean. **Historia de la radio y la televisión**. Francia. FCE. 1982. p91-94

por segundo no era muy famoso pero alcanzó 60,90 y 180 líneas luego, para responder a las normas exigidas por la British Broadcasting Corporation (BBC), 240 líneas y 25 imágenes por segundo en 1936. Desde el 10 de Septiembre de 1929 (en el origen una media hora diaria) a 1927 hasta el 5 de febrero de 1937, Baird animó regularmente un programa. Pero fue abandonado por la BBC, pues los trabajos de Mac Gee, sostenidos por la filial de Marconi, la Electrician Musical Industrie, que utilizaba técnicas muy similares a las del iconoscopio, habían permitido realizar un sistemas de televisión más fiable y perfeccionado: desde abril de 1933 su superioridad era reconocida por los especialistas y cuando, a instancias de Lord Selsdon, la BBC decidió lanzar un programa público, éste se inauguró el 2 de noviembre de 1936 con el sistema EMI de 405 líneas desde los estudios de Alexandra Palace.

En 1939, el servicio ofrecía alrededor de 20 000 receptores, en la región londinense, veinticuatro horas de programa por semana, entre los cuales había ya grandes reportajes en lo exterior (coronación de Jorge VI). La guerra puso un término brutal a estas emisiones, el primero de septiembre de 1939: la BBC tenía entonces y por mucho, la mejor y la más experimentada de la televisiones.

### **1.1.2 INICIOS EN ESTADOS UNIDOS.**

En 1927, la Bell TelephoneCompany, actuando sobre el procedimiento de análisis mecánico de Ernst Alexanderson, realizó una de las primeras experiencias públicas de televisión. Estas experiencias se multiplicaron en los años siguientes, cada una de las empresas de material radiofónico intentaba colocar su propio procedimiento. Esta confusión, aun cuando hizo avanzar la técnica, tuvo como efecto desorientar al público instigado a comprar receptores rápidamente caídos en desuso. La poderosa RCA, al utilizar los descubrimientos de Zworykin, tomó pronto la delantera: en 1931 creó una emisora en lo alto del EmpireStateBuilding en Nueva York. En los años

siguientes, el mismo desorden continuó a pesar de las tentativas hechas por la Federal Communications Commission (FCC) de normalizar las definiciones técnicas. (1933: 240 líneas. 1945: 525 líneas). El número de receptores era muy reducido: se estimaba alrededor de 5000 en 1941. A partir del 3 de mayo de 1941, la FCC concedió licencias a las estaciones comerciales: acordó unas quince en los meses que siguieron.

### **1.1.3 LAS OTRAS TELEVISIONES EUROPEAS.**

Mucho se trabajó la televisión en Alemania: en 1928, la oficina de correos había patrocinado experiencias sobre treinta líneas. En 1933, la REICHSRUNDFUNK GESELLSCHAFT trabajaba sobre 180 líneas. En 1936, los juegos olímpicos de Berlín, televisados en directo, fueron recibidos en lugares públicos en una media docena de grandes ciudades alemanas. En 1937, se adoptaron 441 líneas. En la URSS, las primeras experiencias públicas de televisión “mecánica” datan del primero de octubre de 1931 en Moscú. En el año de 1937, dos estaciones equipadas con material electrónico fueron construidas en Moscú y en Leningrado.

## **1.2 INICIOS DE LA TELEVISIÓN EN EL RESTO DEL MUNDO.<sup>2</sup>**

En Italia, la Radiotelevisione Italiana (RAI) se interesó también en la televisión a partir de 1949. Los primeros programas fueron emitidos en 1952 en Milán y en Turín, pero es en enero de 1954 cuando se lanzaron los verdaderos programas nacionales.

---

<sup>2</sup>ibidem p.115

En la URSS, los estudios de Moscú fueron reabiertos el 5 de mayo de 1945. En mayo de 1948, la estación de Moscú emitió un programa con regularidad: la de Leningrado fue abierta en 1950, la de Kiev en 1952. La inmensidad del territorio era un obstáculo indiscutible para el desarrollo de la red. En 1950, solo se contaba con 15 mil receptores, 125 mil en 1955 y 4.8 millones en 1960. En Europa occidental, las emisiones regulares comenzaron en 1951 en los Países Bajos; en 1953 en Bélgica y en Dinamarca; en 1955 en Austria; En 1956 en Suecia; en 1957 en España; en Portugal en 1958. En América Latina, Brasil y México tuvieron su televisión desde 1950; Argentina en 1951; Venezuela en 1952. Radio-Canadá emite su primer programa regular en 1953. En Japón, las primeras estaciones comerciales y las de la Nippon Hoso Kyokai (NHK), organismo público, datan de septiembre de 1951. En la India, los primeros programas regulares datan de 1959; en China de 1958 en Pekín.

### **1.2.1 LA INTERNACIONALIZACIÓN Y MODERNIZACIÓN DEL MEDIO.<sup>3</sup>**

La revolución de las telecomunicaciones esencialmente vinculada a la utilización de los cables coaxiales y sobre todo a los satélites de comunicación ha enriquecido y ampliado las posibilidades de lo audiovisual multiplicando las posibilidades de intercambio de informaciones y de programas en la época en que las estaciones mismas se multiplican.

Después del lanzamiento del primer Sputnik en octubre de 1957, satélites cada vez más perfeccionados aseguran los enlaces telefónicos telegráficos, o la transmisión de ondas video de la televisión a partir de estaciones terrestres. Los satélites son norteamericanos (Telstar julio 1962; Syncom, 1963, EarlyBird, 1965) rusos (Molnya, 1965; Ekram, 1978) o franco-alemanes (Symphonie, 1977). La televisión es un fenómeno mundial. En los países industrializados, cada hogar tiene un receptor; la cantidad de programas ofrecidos crece junto

---

<sup>3</sup>ibidem p.116

con la prolongación de su duración y la multiplicación de las cadenas. Los cables y los satélites de difusión directa abren la vía a un aumento considerable de esta oferta. En los países del Tercer Mundo, incluso si la televisión aparece a menudo como una especie de lujo costoso y de escasa audiencia, también se impone como el medio de comunicación dominante.

### **1.3 GUILLERMO GONZÁLEZ CAMARENA, INICIOS Y EXPERIMENTOS.<sup>4</sup>**

Guillermo González Camarena nació el 17 de febrero de 1917 en Guadalajara, Jalisco. A los dos años de edad se mudó con su familia a la Ciudad de México, y se instalaron en el 74 de la calle de Havre, donde pasó la mayor parte de su vida. Desde muy pequeño demostró un gran interés y habilidad por las cuestiones electrónicas, y a los 12 años construyó su primer transmisor de radioaficionado. Aunque empezó la carrera de ingeniero, no la terminó, pues empezó a trabajar en la estación de radio de la Secretaría de Educación. A los 15 años de edad recibió su licencia de operador de radio de la Secretaría de Gobernación. En sus ratos de descanso trabajaba en el laboratorio construido por él, ubicado en el sótano de su casa. Para 1934, construyó su primera cámara de televisión. Poco a poco se fue interesando más en la televisión y se dedicó a experimentar la creación de un sistema de televisión a colores, teniendo como resultado el sistema tricromático secuencial.

El 19 de agosto de 1940, obtuvo la primera patente mexicana de televisión a colores, y en 1942 la patente norteamericana. Esas patentes se <sup>5</sup>referían a un sistema tricromático de secuencia de campos, en el que se utilizaban los

---

<sup>4</sup>GONZÁLES Y GONZÁLES, Fernando. **Historia de la televisión Mexicana**. México, D.F. 1989. P.47

colores primarios: rojo, verde, y azul. En ese mismo año de 1942 pasó las pruebas de televisión en circuito cerrado a efectuar transmisiones a distancia desde su laboratorio de Havre 74. Estas se verificaron en forma experimental, bajo las siglas XEIGC-Canal

## **1.4 INICIOS DE LA TELEVISIÓN EN MÉXICO.<sup>5</sup>**

### **1.4.1 TELEVISIÓN EXPERIMENTAL EN MÉXICO.**

El 7 de septiembre de 1946 el director general de Telecomunicaciones, General Fernando Ramírez, inauguró oficialmente la primera estación experimental de televisión en México: XEIGC-Canal 5, ubicada en la calle Havre 74, casa del Ingeniero Guillermo González Camarena. La estación fue diseñada y construida por él mismo. La recepción de la transmisión se efectuó en los locales de la Liga Mexicana de Radio Experimentadores, ubicada en la calle de Lucerna, esquina con Bucarelli. El programa inaugural comenzó a las 20:30 horas con la presentación de artistas y breves entrevistas. Entre los que intervinieron en esa histórica transmisión, mencionaremos a Carlos Ortiz Sánchez y Fernando Montes de Oca, camarógrafos; Luis Farías, locutor; el conjunto artístico Los Bocheros, Salvador Carrasco y el Ing. González Camarena como director. A lo largo de dos años, se difundieron programas cada sábado, y en septiembre de 1947, en varios cines de la Ciudad de México se llevaron a cabo demostraciones de televisión.

---

<sup>5</sup>Ibidem p. 49-51.



#### **1.4.2 VIAJE DE SALVADOR NOVO Y GUILLERMO GONZÁLEZ CAMARENA, A EUROPA Y ESTADOS UNIDOS.**

Poco a poco González Camarena adquirió renombre como “Creador de Imágenes”, y se relacionó con los altos niveles gubernamentales, lo que lo llevó a recibir una importante comisión en el año de 1947, de parte del entonces presidente de la República, Miguel Alemán Valdés. Con Salvador Novo, representante del Instituto Nacional de Bellas Artes, viajó a los Estados Unidos y a Europa, para realizar un estudio sobre el funcionamiento de la televisión en esos países y determinar las condiciones necesarias para traerla a México. “Novo analizó los aspectos cultural, educativo y socioeconómico de la televisión extranjera. Camarena, lo detalles técnicos”. Jorge Mejía Prieto.

#### **1.4.3 DEMOSTRACIÓN DE GUILLERMO GONZÁLEZ CAMARENA.**

Un año después de tan importante viaje, en septiembre de 1948, “con motivo de la primera exposición objetiva presidencial, González Camarena realizó varios programas comerciales, cotidianos, patrocinados por distintos almacenes y tiendas, transmitiéndose desde el edificio que en ese año fuera la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, ubicado en la calle de Tacuba. Al año siguiente transmitió nuevamente, durante la segunda exposición objetiva presidencial, desde el desaparecido Estadio Nacional. Entonces ya había siete receptores en la ciudad, que también eran suyos. Estos televisores se colocaron en diversos sitios.

“En esas transmisiones colaboraron González Camarena, el Ing. Fernando De León Grajales, la locutora Elisa Aladro, el productor Manuel Cossío y el operador Tomás Tello”. También durante ese año de 1948, González Camarena aportó sus conocimientos para la ciencia médica. Durante la octava asamblea de cirujanos en el Hospital Juárez, realizó las “primeras

demostraciones usando la televisión en blanco y negro con magníficos resultados, pero sin que estos fueran definitivos, por la falta de color”. Durante la novena asamblea de cirujanos introdujo la televisión a colores, obteniendo un gran éxito, Desde entonces hasta el año de 1965, el técnico mexicano puso a disposición de los médicos sus equipos de televisión a colores. Estos equipos eran construidos en los laboratorios GON-CAM, fundados por él en el año de 1948. En enero de 1950, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas le otorgó la concesión oficial para la explotación comercial del Canal 5 de televisión. Se aprobó el 18 de julio del mismo año. Esta quedó ubicada en la primera calle de San Juan de Letrán, en el último piso del entonces más alto edificio de la ciudad, Seguros de México; y los estudios, en el edificio del Teatro Alameda, en las instalaciones que anteriormente ocupara la XEQ Radio. Durante el mismo año, González Camarena tuvo la satisfacción de que la Universidad Columbia College de Chicago, Illinois, escogiera su equipo de televisión para utilizarlo en sus cátedras, por lo que México, por su conducto, exportaba a los Estados Unidos equipos nacionales de televisión a color. Mientras esto se realizaba, González Camarena continuaba la construcción del equipo que más tarde utilizaría en su nuevo Canal 5.

El ingeniero vio realizados sus proyectos para el uso de la televisión a colores en la enseñanza médica, al inaugurar el presidente Miguel Alemán Valdés, el 11 de octubre de 1951, la primera estación médica de televisión a colores para la enseñanza de la anatomía en la Escuela Nacional de Medicina. Por fin, el 10 de mayo de 1952 logró inaugurar su estación comercial de televisión: XHGC-Canal 5.

## **1.5 REGISTRO DE LA IMAGEN ELECTRÓNICA.<sup>6</sup>**

- La luz de la imagen óptica puede traducirse en electricidad gracias al fenómeno fotoconductor o fotoemisor.

---

<sup>6</sup> LLORENS, Vincent. **Fundamentos tecnológicos de video y televisión.** Paidós. España. 1995. P.45-50

- La electricidad obtenida es proporcional a la luz recibida.
- Las variaciones de luminosidad de la imagen óptica se transforman en variaciones de tensión eléctrica.
- Esta corriente eléctrica variable es la señal de vídeo.
- Los tubos de cámara utilizan el fenómeno fotoconductor para producir electricidad, y el principio de los rayos catódicos para su exploración.
- Los elementos CCD se basan en el fenómeno fotoemisor y se descargan por transferencia secuencial de las cargas acumuladas en los pixels.
- Los receptores de imagen transforman la electricidad en luz gracias al fenómeno de la luminiscencia.
- La exploración de los elementos del receptor se realiza de nuevo gracias al principio de los rayos catódicos.
- La síntesis sustractiva del color es la formación de color a partir de tres luces: roja, verde y azul, y sus respectivas combinaciones.
- Cada una de estas tres componentes genera su propia señal de vídeo.
- Los elementos de imagen del receptor de color producen luz coloreada según la señal que reciben, y el ojo humano las percibe como una mezcla de las mismas.

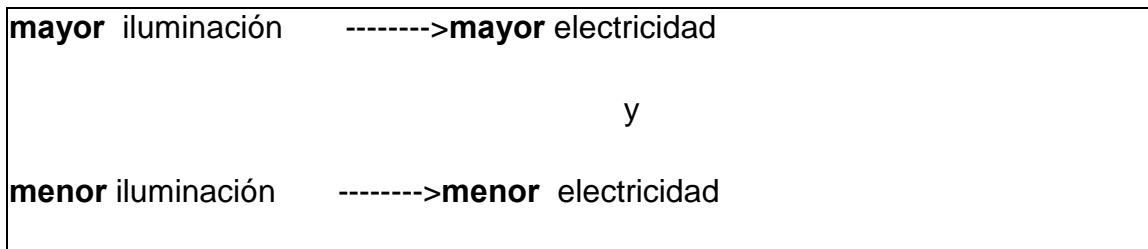
### **1.5.1 CONVERSIÓN DE LA LUZ EN LA ELECTRICIDAD.**

Al igual que se apuntó en el apartado del registro fotográfico, se trata en esta ocasión de efectuar una conversión de la luz de la imagen óptica en otro algo que pueda ser más fácilmente manipulable, transportable o almacenable, puesto que el fenómeno de la visión es una sensación fugaz imposible de retener físicamente si no es mediante la memoria. ¿En qué se podría traducir la luz para conseguir esta retención estable y que además pueda ser visualizada en tiempo distinto al que se produjo?. Una de las formas de traducción podría ser en electricidad. Y así lo hacen los sistemas de vídeo, gracias a la

colaboración de un par de fenómenos físicos que ya eran conocidos con anterioridad a la aparición del vídeo y la televisión. La conveniencia de transformar el fenómeno luz en fenómeno eléctrico descansa en el hecho cierto de que la electricidad es una forma de energía más fácilmente manipulable, con mayor facilidad de transporte e incluso de almacenamiento.

### 1.5.2 FENÓMENO FOTOEMISOR Y FOTOCONDUCTOR.

Existen algunos materiales que cuando reciben luz generan pequeñas cantidades de electricidad. Este fenómeno se conoce como fenómeno fotoemisor o fotoeléctrico. Además de este efecto ya interesante por sí mismo, se da la circunstancia de que las tensiones eléctricas que produce son directamente proporcionales a las cantidades de luz que las generan, de manera que:



Parece claro que el principio queda establecido: si una imagen óptica es una sucesión de áreas de distinta luminosidad (luces y sombras), podría ser proyectada sobre una capa de material fotoemisor, el cual generará tensiones eléctricas distintas en cada área, según la luminosidad (cantidad de luz) de cada una de estas áreas de la imagen óptica. El elemento más utilizado para esta conversión es el selenio (Se). Este fenómeno se había utilizado con anterioridad, en la construcción de fotómetros para fotografía. En la actualidad existen células de selenio para producir electricidad, que se aplican tanto en las calculadoras solares como en grandes paneles para producir electricidad por

energía solar. Otro fenómeno interesante es el de la fotoconducción o fotorresistencia. En esta ocasión la luz no genera electricidad, pero sí que es capaz de modificar la resistencia eléctrica de algunos materiales, de los cuales el más representativo es el sulfuro de cadmio (SCD). Esta variación de la resistencia eléctrica puede transformarse en un segundo paso en una variación de corriente eléctrica, con lo cual el principio de funcionamiento queda establecido:

Finalmente los dos fenómenos citados conducen a lo mismo: convertir las variaciones de luminosidad en variaciones de luminosidad en variaciones de corriente eléctrica.

### 1.5.3. ELEMENTOS TRADUCTORES LUZ-ELETRICIDAD.

Aunque el principio de la traducción de la luz en electricidad debió de quedar claro en párrafo anterior, el conseguir la identificación de cada uno de los puntos que forman la imagen óptica es tarea encomendada al tubo de cámara. La base de todo ello descansa en una placa de material fotosensible (fotoconductora o fotoemisora), sobre la cual se enfoca la imagen óptica (sucesión de luces y sombras). Esta placa está dividida en un gran número de pequeñas partes a las que se les llama elementos de imagen. Cada uno de estos elementos de imagen recibe una iluminación diferente según sea la parte de la imagen que le ha correspondido. Por lo tanto cada elemento de imagen generará una tensión distinta en función de la luz que está recibiendo. Si hiciésemos un recorrido de izquierda a derecha a través de la línea A-B del dibujo, podríamos observar:

elemento I = poca luminosidad      <> poca tensión eléctrica

elemento II = luminosidad media      <> tensión mediana

elemento III = luminosidad media <> tensión mediana

elemento IV = luminosidad alta <> mayor tensión eléctrica

Supongamos que la identificación de cada elemento de imagen ha tenido lugar con una duración de un segundo para cada elemento.

Podríamos escribir la siguiente tabla:

<b>tiempo</b>	<b>tensión eléctrica</b>	
<b>elemento I</b>	1"	poca
<b>elemento II</b>	2"	media
<b>elemento III</b>	3"	media
<b>elemento IV</b>	4"	mayor

Es fácil darse cuenta que la variación de la corriente corresponde a la variación de la luminosidad de la imagen. En definitiva, se ha cumplido el principio de la traducción de variaciones de luz en variaciones de corriente eléctrica. Esta corriente variable a lo largo del tiempo es lo que constituye la señal de vídeo. Pero, ¿quién se ocupa de identificar los elementos de imagen y transformarlos en electricidad? .En la actualidad existen fundamentalmente dos modos de conseguirlo: el tubo de rayos catódicos y los elementos de transferencia de carga.

#### **1.5.4. EL TUBO DE RAYOS CATÓDICOS.**

La respuesta a esta pregunta la contesta satisfactoriamente un invento muy anterior al vídeo: el tubo de rayos catódicos (TRC). En esencia se trata de un fino haz de electrones producido y proyectado por un elemento llamado cátodo,

que es capaz de chocar contra la placa fotosensible, produciendo la descarga de ésta, en donde se ha formado la imagen óptica procedente del objetivo. Mediante un fuerte campo magnético de intensidad variable, se desvía constantemente la trayectoria del haz de electrones, tanto de arriba hacia abajo como de izquierda a derecha, de manera que este movimiento combinado hace que el haz de electrones pueda correr ordenadamente toda la superficie de la placa fotosensible, descargando sucesivamente todos y cada uno de los elementos de imagen, generando con ello la señal de vídeo correspondiente a la imagen proyectada. Estos tres elementos: cátodo, campo magnético y placa fotosensible, encerrados en un tubo de vacío, forman parte de lo que constituye el tubo de cámara.

Los tubos fotoemisores ya hace mucho tiempo que han dejado de utilizarse por no tener buena respuesta para el color. No obstante, hay que mencionar el tubo ORTICON, como aquel de mayor grado de perfección alcanzó con las cámaras de blanco y negro.

Las cámaras que en la actualidad aún pudieran encontrarse utilizando tubos, éstos son del tipo fotoconductor, y los más evolucionados y representativos son:

<b>PLUMBICON</b>	de Philips
<b>SATICON</b>	de Hitachi
<b>NEWVICON</b>	de Matsushita

#### **1.5.5. ELEMENTOS DE TRANSFERENCIA DE CARGA.**

Los tubos de cámara adolecen de una serie de defectos en la formación de la imagen similares en su forma a las aberraciones ópticas de las lentes, que reciben el nombre de errores de geometría. Estos errores son debidos fundamentalmente a los sistemas de desviación del haz de electrones, que se

realiza mediante campos magnéticos en el interior del tubo. Su ajuste es muy crítico, al tiempo que pueden verse influidos por campos magnéticos externos y ajenos al tubo de cámara. La alternativa a los tubos la construyen los llamados chips CCD, que son unos pequeñísimos circuitos electrónicos con una capa fotosensible basada en el fenómeno fotoemisor, cuya superficie está dividida en un gran número de elementos de imagen (del orden de 450.000), llamados píxeles, y en los que se genera corriente eléctrica en función de la iluminación producida por la imagen óptica. Hasta aquí apenas se diferencian con los tubos de cámara.

Es en el modo de descargar los elementos en donde reside la diferencia. Un corte transversal del chip revelaría que tras la capa fotosensible se encuentra dispuesta una red de electrodos receptores, en donde se condensan las cargas eléctricas generadas en los píxeles.

Esto es así porque dichos electrodos están polarizados por una corriente eléctrica positiva que atrae las cargas eléctricas que son negativas (electrones). Intercalados entre los electrodos receptores, existe una segunda red de electrodos cuya polaridad es cero (sin corriente), que reciben el nombre de electrodos de transferencia. Si ahora se invierte la polaridad de los electrodos, los de transferencia quedan positivos y los receptores quedan cero, lo que provoca la transferencia de las cargas eléctricas, desplazándose un lugar de su primitiva situación. Un nuevo cambio de polaridad provocará un nuevo desplazamiento hacia el siguiente electrodo, y así sucesivamente hasta que todas las cargas hayan salido de la fila a través del elemento de medida X, que es el encargado de suministrar la señal de vídeo, al ir recibiendo continua y secuencialmente nuevas aportaciones de cargas eléctricas.



### **1.5.6. ACCIÓN DEL OBTURADOR.**

Mientras dura la transferencia de los electrones, hasta vaciar completamente toda la red, no puede haber nuevas aportaciones de cargas eléctricas, pues se mezclarían con las anteriores. Para evitar este efecto no deseado, es necesaria la acción de un obturador que oculte la imagen durante todo el tiempo que dura la transferencia, con lo cual no se generarán nuevas cargas eléctricas hasta que el obturador no descubra de nuevo la superficie fotosensible.

### **1.5.7. SENSORES DE HYPER HAD.**

Según la descripción anterior de los sensores CCD como elementos captadores de la imagen podemos observar que existe una apreciable separación entre sus elementos de imagen debido a la estructura de funcionamiento de los mismos. Esta separación entre sus elementos hace que no se aproveche toda la superficie del fotosensor, perdiéndose parte del total de las radiaciones que inciden sobre el mismo. Esta pérdida de luz sobre la superficie censora provoca dos efectos no deseables en el funcionamiento del sensor. Por un lado, la sensibilidad del fotosensor decrece considerablemente al no poder convertir toda la luz de la imagen.

Por otro lado, las radiaciones que inciden en las zonas no sensibles, pueden crear problemas de reflexiones incontroladas que pueden alterar el resultado de la traducción de luz en electricidad. Los sensores Hyper HAD, desarrollados inicialmente por SONY, utilizan la técnica de situar una diminuta lente convergente sobre cada uno de los elementos de imagen del sensor, de modo que ésta actúa concentrando la luz que debería caer fuera de la zona fotosensible y desviándola hacia estas áreas de modo que cada una de ellas recoge más luz que la que recaería sin ellas. El sistema, que es de un fundamento sencillo, requiere sin embargo una gran precisión debido a las

dimensiones microscópicas de los elementos fotosensibles. El aumento de la sensibilidad del sensor es evidente, y dicho incremento puede cifrarse en el doble del que tendría sin las microlentillas.

Para una iluminación de 2.000 lux, las cámaras equipadas con sensores Hyper HAD funcionan correctamente con una abertura de diafragma de F8.0 frente a la abertura F5.6 que requiere un CCD convencional. Este aumento de sensibilidad permite registrar imágenes en condiciones bastante débiles de iluminación o bien permite reducir los niveles de iluminación, así como un importante descenso del calor que produce misma.

#### **1.5.8. SÍNTESIS DE LA IMAGEN. RECEPTORES.**

Una vez obtenida la señal de vídeo puesto que ésta es simplemente una corriente eléctrica imposible de ser vista por sí misma, ¿qué hacer con ella para que vuelva a recuperar su forma visible?, la respuesta es realizar una nueva traducción de electricidad en luz, que finalmente es el único tipo de energía capaz de ser interpretada por el sentido de la vista.

<p>Para conseguirlo se utiliza el fenómeno físico de la luminiscencia, que consiste en la propiedad que tienen algunos materiales de producir luz cuando son cuando son bombardeados por un chorro de electrones.</p>
---

La señal de vídeo aplicada a un tubo de rayos catódicos de gran tamaño, hará que el haz de electrones choque contra una superficie de material luminiscente que provocará el brillo de los pequeños elementos en que está dividida su superficie.

Como el chorro de electrones es proporcional a la señal de vídeo que lo alimenta, la luminiscencia de los elementos de imagen será proporcional a la imagen luminosa que generó dicha señal de vídeo. Es fácil entender que un

observador situado frente a la pantalla, podrá percibir una serie de luces y sombras que será una fiel réplica del objeto original. Sin embargo, hablar de fiel réplica no es del todo exacto, puesto que la imagen percibida en la pantalla tan sólo es la reconstrucción de la imagen original hecha con gran cantidad de pequeños elementos de imagen, que por su gran número y proximidad entre sí, llegan a confundirse entre ellos, dando la sensación visual de una imagen continua. Cuando la distancia de visionado es como mínimo cuatro veces la diagonal de la pantalla, el ojo humano pierde la capacidad de discriminar o distinguir entre dos elementos consecutivos, y percibe el conjunto de pequeños elementos como una imagen integral. Esta estructura puntual de la imagen electrónica, impone algunas limitaciones al sistema:

- a) La definición y nitidez de la imagen está condicionada por el número total de elementos con los que se cuenta para formar la imagen.
- b) No pueden utilizarse grandes pantallas, puesto que en este caso los elementos de imagen deberían de ser demasiado grandes para que la imagen fuera nítida.
- c) La distancia mínima del espectador a la pantalla debe respetarse, puesto que la visión muy próxima pondría de manifiesto la estructura puntual de la imagen.
- d) El detalle más fino que se puede reproducir nunca podrá ser más pequeño que la propia dimensión del elemento de imagen.

Es merecedor de comentario el hecho de que la estructura puntual de las imágenes fotográficas sea muchísimo más fina que la de la imagen de televisión. Este es uno de los argumentos más sólidos que sustentan la primacía del cine frente a la televisión y el vídeo, cuando se trata de proyecciones a gran tamaño. No obstante, estamos en las puertas de la

comercialización de la televisión de alta definición (HDTV), en la cual se llega a quintuplicar el número de elementos de imagen, con lo cual es de esperar que la calidad de las imágenes del futuro sistema esté en condiciones de competir con la imagen fotográfica del cine.

### 1.5.9. FORMACIÓN DEL COLOR POR SÍNTESIS ADITIVA.

La formación de imágenes electrónicas explicadas hasta aquí son aquellas que se visualizan como puntos de luz blanca más o menos intensa que proporciona una imagen en blanco, negro y una gama intermedia de grises. Para poder reproducir imágenes en color es necesario contar con la posibilidad de producir color a partir de luces coloreadas. Partiendo de tres fuentes de color debidamente elegidas: **roja, verde y azul**, es posible construir cualquier color por mezclas entre estas tres luces fundamentales.

Luz **roja** + luz **azul** = luz **magenta**

luz **roja** + luz **verde** = luz **amarilla**

luz **azul** + luz **verde** = luz **cian**

Con estas mezclas sencillas ya es posible obtener seis colores distintos: los tres primarios (rojo, verde y azul) más los complementarios obtenidos con sus mezclas simples (amarillo, magenta y cian).

Si ahora consideramos que las proporciones de las mezclas entre dos primarios pueden ser distintas, se puede comprender que es posible obtener muchos matices del mismo color. Por ejemplo combinado: mucha luz roja con poca luz verde, se obtendrá una luz “anaranjada” (intermedia entre rojo y el amarillo). Así pues, las distintas proporciones entre las luces primarias pueden crear gama teóricamente infinita de colores. La luz blanca se obtiene mezclando cantidades iguales de los tres primarios.

- La sensación de negro es la ausencia de luz

Si las fuentes de las luces de color son lo suficientemente pequeñas y están lo suficientemente juntas, no es necesario que éstas se mezclan físicamente para formar el color correspondiente. El ojo es incapaz de distinguirlos por separado y las interpreta como si realmente estuvieran mezcladas. Este sistema de producir color mediante mezcla de luz, recibe el nombre de síntesis aditiva.

#### **1.5.10. PRINCIPIOS DE LA TV A COLOR.**

El primer paso para comprender la televisión en color, consiste en admitir que el color de cualquier imagen óptica es una luz que puede ser descompuesta en sus correspondientes porcentajes de rojo, verde y azul. El elemento que separa los contenidos de las tres luces fundamentales es un sistema óptico llamado bloque dicróico. Cada uno de estos contenidos puede ser proyectado con mucha precisión sobre un tubo de cámara o sobre un elemento CCD, según sea el tipo de cámara utilizada.

De este modo cada CCD generará su propia señal de vídeo que recogerá tan sólo la electricidad producida por la luz del color que recibe. Para recuperar la imagen visible, el receptor (pantalla de TV), debe contar con tres tipos de elementos luminiscentes por cada elemento de imagen, de manera que cada uno de ellos estará activado por la señal de vídeo correspondiente a su color, y por lo tanto cada uno de estos elementos emitirá luz del color que le corresponda y con la intensidad propia de la corriente eléctrica que lo alimenta. Es importante comentar que las tres señales obtenidas tienen la misma naturaleza, y no hay nada en su estructura que las distinga como señales procedentes del rojo, verde o del azul. Tan sólo manteniendo el mismo canal de transmisión a lo largo de todo el proceso se consigue que cada señal vaya a parar al elemento receptor que le corresponde.

### 1.5.11. SEÑAL DE BARRAS (BARS).

Es una señal que genera artificialmente la cámara, y que generalmente se utiliza para ajustar y sincronizar las cámaras operando a través de las unidades de control de cámara (CCU). Consta de una sucesión de ocho barras verticales con los colores primarios más los complementarios además de una barra blanca y otra negra, ordenadas del siguiente modo: **blanco, amarillo, cian, verde, magenta, rojo, azul y negro**. Para acostumbrarse a la terminología habitual en las cuestiones relativas al vídeo y la televisión, llamaremos a los colores por sus iniciales en inglés: rojo (**R**), verde (**G**), azul (**B**), para los primarios, y amarillo (**Y**), magenta (**M**), cian (**C**), para los complementarios. Si observamos con una lente de aumento cada una de las barras de la señal de prueba en la pantalla de un monitor, apreciaremos que los elementos (R, V, N) que se encuentran iluminados serán:

Blanco	R	V	N	Brillan los tres elementos
Amarillo	R	V		Brillan rojos y verdes
Cian		V	N	Brillan verdes y azules
Verde		V		Brillan sólo los verdes
Magenta	R		N	Brillan rojos y azules
Rojo	R			Tan sólo brillan los rojos
Azul			N	Sólo brillan azules.

## **CAPÍTULO II**

### **2. LA HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN MÉXICO.**

#### **2.1 TELEVISIÓN COMERCIAL EN MÉXICO.<sup>8</sup>**

##### **2.1.2 CREACIÓN DEL CANAL CUATRO (1950).**

Después del viaje que emprendieron González Camarena y Salvador Novo, pasaron unos años antes de que se estableciera la televisión comercial en México. Se logró, gracias a la visión que tuvo el gran hombre de empresa don Rómulo O’Farril Sr., quien con la experiencia adquirida en el periodismo, depositó su confianza en el futuro de la televisión. El señor O’Farril no era el único que defendía esa idea. Contaba con el apoyo y la ayuda de su hijo Rómulo O’Farril Jr. Aunque en esos años se pensaba que no era oportuno, e incluso era arriesgado enfrascarse en una empresa de tal magnitud, los señores O’Farril hicieron a un lado las críticas y decidieron realizar su deseo: traer la televisión a México. Fue entonces, en el año de 1949, cuando se empezaron las gestiones necesarias para proceder a la creación de un canal televisivo. Los señores O’Farril viajaron a los Estados Unidos con el propósito de conocer los equipos de televisión que existían y decidiera comprar el más adecuado. Compraron un equipo R.C.A., de 5 kilovatios, para instalarlo en el edificio de la Lotería Nacional.

##### **2.1.3 INSTALACIÓN Y EQUIPO TÉCNICO.**

La nascente estación de televisión ubicó sus equipos en los pisos trece y catorce del edificio de la Lotería Nacional. En la parte más alta, montaron la antena transmisora y el receptor de microondas. El día que se subió la antena, en mayo de 1950, a la torre en el piso 17 del edificio, fue tal la sorpresa y

---

<sup>8</sup>GONZÁLES Y GONZÁLES, Fernando. *Historia de la televisión Mexicana*. México, D.F. 1989. p. 55-56.

curiosidad de las personas, que el tráfico se paralizó cerca de cuatro horas. En el piso catorce se encontraba el transmisor, la gerencia y las oficinas generales. El piso trece estaba ocupado por el estudio principal, el control maestro, el proyector de películas, la cabina de anunciadores y los camerinos. En el sótano quedó el convertidor de corriente. El equipo técnico consistía en un transmisor de 5 kilovatios, de la marca R.C.A.; tres cámaras, también R.C.A. en el piso 13; una unidad de control remoto con tres cámaras, así como monitores de la misma marca.

“El ingeniero W.C. Catthron, de la R.C.A. Internacional de los Estados Unidos, viajó a México para instruir al equipo de técnicos mexicanos que iba a manejar las instalaciones, e impartió un curso con duración de 8 semanas”. Las cámaras tenían 4 lentes. El proyector de películas era de 16 mm, y por su medio se presentaban, además de películas, noticieros, cortos, documentales, etc.

## **2.2 TRANSMISIONES DE PRUEBA.<sup>9</sup>**

Una vez todo listo, se realizaron las primeras transmisiones experimentales, el día 26 de julio de 1950. Estas eran recibidas por 5 receptores, propiedad de los señores O´Farrill, que contaban con dos instalados en la automotriz, uno del presidente de México, Miguel Alemán Valdés; otro del señor García López, Secretario de Comunicaciones y otro más de Miguel Alemán Velasco.

En el primer programa de ese 26 de julio, apareció la imagen del Lic. Gonzalo Castellot leyendo el periódico Novedades, y después la del señor Aurelio Pérez, hablando de toros. Este fue el antecedente de lo que después sería el primer noticiero de la televisión en México, “Leyendo Novedades” y del programa “Café Taurino”. El día 28 no hubo transmisiones. El 29 se transmitió el primer control remoto que fue un sorteo de Novedades, desde el auditorio de la Lotería

---

<sup>9</sup> Ibidem, p57-58.



Nacional, en la planta baja. La señal se recibió en los pisos trece y catorce; el ingeniero en jefe de la operación, fue Jorge Suárez Díaz; la unidad de control remoto estuvo a cargo del ingeniero Rodolfo Porras. Al día siguiente, 30 de julio, se transmitió una corrida de toros desde la monumental “Plaza México”, narrada por Aurelio Pérez “Villamelón”.

### **2.2.1 INAUGURACIÓN OFICIAL.**

Las emisiones continuaron hasta que llegó el día de la inauguración oficial de XHTV-canal 4, el 31 de agosto de 1950, con un programa que difundió desde el salón principal del Jockey Club. La ceremonia fue presidida por el licenciado Agustín García López, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, en representación del entonces presidente de México, Lic. Miguel Alemán Valdés. También estuvieron presentes: “Adolfo Ruíz Cortines, Secretario de Gobernación; el Lic. Francisco González de la Vega, Procurador General de la República; el Lic. Antonio Martínez Báez, Secretario de Economía Nacional; Alejandro Quijano, Director del diario Novedades; Walter Thurton, Embajador de los Estados Unidos; Antonio Díaz Lombardo, director del IMSS; Rafael Mancera Ortiz, sub-secretario de Hacienda y Crédito Público; Meade Brunet, vicepresidente en los Estados Unidos de la Corporación Americana de Radio”. Las palabras de inauguración estuvieron a cargo del titular de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, fueron las siguientes: “Hoy, 31 de agosto de 1950, en la ciudad de México, y a nombre del licenciado don Miguel Alemán Valdés, declaro oficialmente inaugurada la primera planta de televisión, X.H.T.V. constituida por Televisión de México, S.A.”.

A continuación se presentó un programa, cuyo productor y anunciador fue el licenciado Gonzalo Castellot, primer locutor de la televisión comercial en México. Como maestro de ceremonias, se presentó el actor Luis Aragón. El programa contó con la participación de Adolfo Girón y su orquesta, del Mago

Frank, del Ballet Chapultepec, de la soprano Alicia Noti, del tenor Ernesto Velásquez, de Marilú, del conjunto Tierra Blanca, del pianista Salvador Ochoa y de la pareja formada por Rosita Fornés y Manuel Medel. Al día siguiente, primero de septiembre, se transmitió el cuarto informe presidencial del Lic. Alemán Valdés. Fue éste el primer programa en control remoto de la televisión privada en México. Para tal efecto, y como en ese entonces no había suficientes receptores de TV, se importaron 500 aparatos, los cuales se colocaron en lugares públicos, a fin de que en esa fecha los habitantes de la capital pudieran gozar de este admirable espectáculo. Ese mismo día aparecieron en el periódico varios desplegados sobre el trascendental acontecimiento. Uno de ellos era una felicitación de la compañía R.C.A., a la estación XHTV-canal 4, por haber hecho realidad la maravilla de la televisión. Afirmaba que “en la historia del hogar mexicano empieza en este día una nueva era...Sus hijos gozarán sin peligro alguno de espectáculos especialmente planeados para ellos...Las noticias que conmueven al mundo llegarán a usted, con verismo, con una realidad jamás soñada antes...Los más famosos astros del deporte jugarán sólo para usted y los suyos...Rutilantes estrellas del cine y del teatro, actuarán en su propia sala”.

## **2.3 HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN EL ESTADO DE GUANAJUATO.**

### **2.3.1 TV CUATRO, LA SEÑAL DE GUANAJUATO.<sup>10</sup>**

En 1975 a propuesta del entonces Gobernador del Estado, Enrique Velasco Ibarra, y de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, se crea TV Productora de Guanajuato, como parte de la regionalización de la Televisión Rural de México (TRM). En 1981 TV Productora de Guanajuato, comienza a transmitir por la Red Rural de México (TRM), con emisiones de una hora diaria

---

<sup>10</sup> <http://www.tv4guanajuato.com/portal/historia.html#a2010>

de lunes a viernes de 20:00 a 21:00 hrs.; tiempo después extiende estas emisiones los sábados y domingos, con base en el Centro de Convenciones de León, actualmente Poliforum. En 1982 TV Productora de Guanajuato, opera el Canal 4 en la ciudad de León y el 9 en la ciudad de Guanajuato. Se transmite el III informe de Gobierno del Lic. Enrique Velasco Ibarra.

Se realizan transmisiones de radio FM, en las frecuencias 101.7 mhz y 91.9 mhz, de la ciudades de León, y Guanajuato respectivamente, concedido por el Gobierno Federal al Ejecutivo del Estado de Guanajuato. En 1993 RTG cambia de sede a las instalaciones que dejara el Colegio del Bajío mudándose al 104 de la calle Chiapas en la colonia Arbide de la ciudad de León. Se reestructura Radio Televisión de Guanajuato RTG, estableciendo la separación entre la Radio y la Televisión, dejando el primero al mando de la Universidad de Guanajuato. A finales de los años noventa con la intención de mejorar la calidad de la señal, se instala un nuevo transmisor en el Cerro del Cubilete.

En 2001 Radio Televisión de Guanajuato modifica su denominación pasando a ser Unidad de Televisión de Guanajuato UTG, haciéndose congruente con la Ley Orgánica del Poder Ejecutivo para el Estado de Guanajuato. En 2003, se da inicio al proyecto de Red Satelital, con lo que se proyecta cubrir al estado de Guanajuato de transmisores en cada cabecera municipal, para brindar un mejor servicio a los guanajuatenses.

Durante la administración 2006-2012 UTG construye instalaciones especializadas para la producción de televisión al servicio de los guanajuatenses, ubicadas en el 501 de la calle Oaxaca en la colonia Arbide de la Ciudad de León.

### **2.3.2 TELEVISIÓN BAJIO TV, EL CANAL DE CASA.<sup>11</sup>**

“Bajío TV” (con sede principal de transmisiones en el indicativo de señal XHLGT-TV), es un canal de televisión mexicano particular de señal abierta de ámbito estatal perteneciente a Televisa del Bajío; cuya base se ubica en la Calle San Miguel # 213, Col. Cerrito del Jerez en León de los Aldama, Guanajuato. Transmite a todo el estado de Guanajuato a través del canal 10. En este canal se transmiten programas de contenido local y nacional, para gran parte del estado de Guanajuato y partes de Jalisco, Michoacán y Querétaro. Es una estación de televisión abierta de León, Guanajuato. Es una estación perteneciente a la Red Televisa Regional; con acceso a producciones de Canal de las Estrellas, Foro TV, Canal 5 y Gala TV. Empezó el 7 de marzo de 1968 como una empresa de televisión privada llamada "Compañía Televisora de León", realizando un acuerdo con Telesistema Mexicano para transmitir programas nacionales.

En 1982 la empresa Multimedios adquiere acciones del "Canal 11" aunque después fue vendida la parte accionaria de Multimedios a Televisa. En el 2006 el canal cambia de frecuencia al canal 2 y se convierte en "CDC El Canal de Casa", esto con el fin de trasladar la señal del Canal de las Estrellas del Selector 2 al 11 para dar cumplimiento a una política de la empresa a nivel de repetidoras nacionales de mantener al Canal de las Estrellas lo más “cercano” (numéricamente) al canal Azteca 13, (Canal 11 Televisa, Canal 13 Tv Azteca), para hacer competencia con TV Azteca.

A partir del 2 de diciembre del 2013, cambia su nombre a Bajío TV. El 25 de octubre del 2010, el canal Bajío TV transmitió una señal paralela similar en digital (técnicamente, un canal "espejo") de su señal analógica; sin la calidad de alta definición desde el Cerro Gordo, dándose un momentáneo cumplimiento a la disposición de que las estaciones locales de esta ciudad ya debieron de iniciar transmisiones en ese formato de forma continua y paralela a su señal

---

<sup>11</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/XHLGT-TV>

analógica (bajo calendarización de la SCT) a partir de diciembre de 2009, y cerrar transmisiones analógicas a partir del 2021. Bajo el nuevo esquema dado por el presidente Felipe Calderón sobre la televisión digital, sólo tiene doce años para tener una variante digital de su señal, ya que la nueva calendarización obliga a las televisoras a finalizar transmisiones en el 2015.<sup>1</sup> Actualmente en León se transmite por el canal 2 en señal análoga y 2.1 en señal digital con la mayoría de sus programas en HD. En otras ciudades del estado de Guanajuato, la señal se recibe en el Canal 10 en formato análogo y sin variante digital de la señal. A partir del 4 de marzo de 2013, comenzó a transmitir todo su contenido de noticias en HD, a lo que le siguieron programas como "Día a Día" y "Nuestra Belleza Bajío". Actualmente cuentan con cinco producciones originales, las cuales se llevan a cabo en las instalaciones del canal y se transmiten en vivo. Estos son los programas internos de “Bajío TV”:

- **Día a Día.**
- **Bajío Noticias.**
- **Contraluz.**
- **Ta Con Todo.**
- **Ensalada De Pollo.**

### **2.3.3 TV AZTECA BAJÍO.**

Tv Azteca Bajío es una franquicia de la televisora del Ajusco en León, Guanajuato. En un principio este canal fue adquirido como una franquicia que trajo a la entidad, Valente Aguirre, un empresario que inclusive fue dueño del equipo León. Fue en 1998, en agosto aproximadamente, cuando Tv Azteca llegó a la entidad, sus instalaciones se encontraban dentro del Estadio León, pero desde su fundación, éste canal fungió como una repetidora de la programación nacional de TV Azteca (pudiendo insertar publicidad local en los

bloques comerciales) y no sería sino hasta finales de 1999 que Tv Azteca Bajío, iniciaría a ser una verdadera productora de televisión, con emisión en vivo del noticiario “Hechos Meridiano Bajío” el cual conducía Carmen Muñoz. Con el paso del tiempo, el canal tendría más producciones propias y no sólo de corte informativo. La columna vertebral de las producciones locales de Azteca Bajío, son noticias, cuentan con 3 noticieros: “Hechos AM Bajío” que inicia desde las 5:50 de la mañana hasta las 9 am, son 3 horas y 10 minutos, donde se da a conocer la misma información que a nivel nacional pero en lugar de las noticias del D.F., se agrega lo que está ocurriendo en Guanajuato.

También está la segunda emisión que es “Hechos Meridiano Bajío”, el cual es el noticiero líder, ya que es el que cuenta con mayor audiencia y el que mejor vendido está, a las 2pm inicia el noticiero nacional con Alejandro Villalbazo y Christian Lara, pero después de media hora, termina el noticiero nacional y da inicio “Hechos Meridiano Bajío” con la información local de la entidad. A las 11 de la noche al terminar el noticiero de Javier A la Torre, entra al aire un resumen que se llama “Hechos Noche Bajío”, son 10 minutos con lo más importante de la información del estado de Guanajuato. En total son 3 emisiones de noticieros de lunes a viernes. Entre las producciones de Azteca Bajío, se cuenta también la barra grupera, los jueves al mediodía, entra al aire el programa “Échale Primo”, el cual consiste en videos gruperos, música folclórica mexicana, etc. Es conducido por Tanía Gutiérrez y “El Rivers”.

Los jueves se graba “A Pa’ Nohecita”, el cual se transmite el viernes en la noche, conducido por Rolando Ávila, es un programa con un concepto divertido, donde se realizan esquetes, se produce controversia, se genera polémica en diversos temas, son irreverentes. Uno de los programas más exitosos en la historia de Tv Azteca Bajío, es el famoso “En el área”, un programa deportivo enfocado al fútbol y específicamente al “Club León”. Este programa está estrenando integrantes, está Paco Vela, Edgar Armendariz y cuando está en León, Carlos Guerrero, mejor conocido como “El Warrior”, a quien le tocan las

coberturas nacionales e internacionales siguiendo a la selección mexicana. También se transmiten otros programas, de índoles, religiosos, etc, pero no son producidos por el personal de Azteca, solamente se rentan los espacios para grabar y se compra el tiempo aire por parte del cliente, estos espacios son contratados, son personas que traen su propia producción y su propia opinión, de la cual el canal no se hace responsable. En palabras de Alejandro Hernández, gerente de noticias de Azteca Bajío, la aceptación de los leoneses y en general de los guanajuatenses hacía este canal de televisión ha sido buena:

“A pesar de que nuestra competencia ya tenía 15 o 20 años ya establecida aquí en León, no llegaba a Celaya, la señal era muy mala, y cuando llegamos nosotros con una televisora que realmente bloqueaba a nivel estatal, tuvimos muy buena aceptación, quisiéramos estar más cerca de los Apaséos y de Celaya”.

Alejandro Hernández a formado parte de esta empresa desde sus inicios como una productora de televisión, por eso al tener una entrevista con él, se le preguntó cuáles son los planes a futuro para Tv Azteca Bajío:

“Este 2015 es el apagón analógico, se acaba la televisión como la conocemos y tenemos proyectado que en el 13.1 salga toda la programación nacional y en el 13.2, ya en digital, tengamos un canal completamente para nosotros, agarraremos programación de otros estados, de televisoras de tv azteca, si algo nos sirve de lo que se está haciendo en Monterrey lo jalaremos o en Guadalajara, o en Proyecto 40 en el D.F.,(Originalmente, en el área del bajío la señal de Azteca 13, se sintoniza en el canal 12.1 y en el canal 12.2 se puede ver la programación de Proyecto 40). Pero la idea es tener nuestro noticiero de la tarde de una hora, que deje ser franquicia, y no se llamen nuestros noticieros igual que los de México, dejaríamos de ser Hechos Bajío y tendríamos que ponerle otro nombre y hacer nuestra escenografía como creamos que le gusta

más a nuestra gente y ya no estar a expensas de lo que se hace en México, sino tener calidad y personalidad propia”

Este canal de televisión cuenta con dos estudios, el estudio máster que tiene tres escenografías, donde las cámaras solo van rotando, y el estudio B donde se graba “A Pa´ Nohecita”, que tiene gente invitada, como si fuera en vivo y se graban también programas especiales. En total TV Azteca Bajío cuenta en su personal con 72 trabajadores, un grupo muy limitado y multidisciplinario, según Alejandro Hernández.

## **2.4 INICIOS DE LA TELEVISIÓN LOCAL EN CELAYA, GUANAJUATO.<sup>12</sup>**

### **2.4.1 XHCEP-CANAL 11 DE CELAYA.**

Estando en Chihuahua, el Sr. Octavio Arvizu Villegas, conoció un tipo de mini transmisores de 10wats para televisión, y al ocupar el un puesto de importancia en la Casa de la Cultura de Celaya, inmediatamente apareció en su mente la idea de traer uno de estos transmisores a nuestra ciudad, para dar a conocer los eventos y acontecimientos culturales. Así salió al aire el Canal Once de Celaya y estuvo transmitiendo durante un año sin permiso de la Secretaria de Comunicaciones y Transportes, hasta que un grupo de jóvenes entusiastas encabezados por el periodista local, Xermán Vázquez, sacaron al aire el canal diez de televisión, de Celaya, bloqueando así la señal del canal diez de León, quienes pusieron una demanda contra el canal diez de Celaya y fue éste clausurado por la SCT, pero al no tener permiso el canal once del Sr. Arvizu, también se vio afectado por esta intervención de parte del gobierno, quedando así el canal cultural del señor Octavio bloqueado hasta que tramitó los permisos para poder seguir trasmitiendo, así nació la primera experiencia en cuanto a televisión local, para la ciudad.

---

<sup>12</sup>LEÓN CAMARGO, Luis, Documental. **Los Inmortales, la historia de la Tv en Celaya**. Celaya, Gto. 2011.



“Desde el segundo día que usted estaba trasmitiendo, lo detectamos, pero vimos que no afectaba a ningún canal y además no lo hacía con fines de lucro, vimos que era un canal de corte cultural, nos hicimos de la vista gorda pero con la intervención que hicieron en el canal 10, nos vimos en la necesidad de venir y bloquearlos a los 2, eso me dijeron los de la SCT y me solicitaron que tramitara mis permisos para poder continuar con las transmisiones”

Octavio Arvizu Villegas.

“Nos lanzamos como dios nos dio a entender, en 1981, lanzamos el canal 10 de tv por la vía abierta, lo lanzamos sin permiso, después vinieron de la Secretaria de Comunicaciones y Transportes y nos decomisaron el trasmisor, esto fue un escándalo por que inclusive la revista proceso lo registró, teníamos dos opciones: hacerlo cultural, con la de Octavio Arvizu o la experimental, pero televisa nos sacó del aire, televisa de León”

Xermán Vázques

## CAPÍTULO III

### 3. PRODUCCIÓN DE TELEVISIÓN Y BREVE ANÁLISIS DEL MENSAJE TELEVISIVO.

#### 3.1 SINTAXIS TELEVISIVA<sup>13</sup>.

Al igual que para escribir una novela o pieza de teatro es necesario conocer su narrativa, la televisión como lenguaje también tiene sus reglas y recursos que, bien empleados, pueden hacer que el mensaje sea comprendido por el televidente.

##### 3.1.2 EL PLANO.

Con el plano se llega a uno de los meollos técnico-estéticos de la televisión. El plano suele definirse como “la mirada de la cámara”, y puede tener infinitos matices y características. Un objeto cualquiera puede ser tomado de cerca, de muy cerca y de lejos. A su vez puede fotografiarse por delante, por debajo o por arriba. Cada posición que adopta la cámara ante el objeto y cada objeto utilizado nos darán un plano de diferente valor y características. En tal caso, se plantea el primer problema que es el de dar un nombre a cada plano para así manejar un lenguaje común.

##### 3.1.3 CLASES DE PLANOS.

Cada país ha desarrollado una nomenclatura diferente para designar los distintos tipos de planos; usaremos los que son usuales en México, que no son diferentes a los de Estados Unidos.

---

<sup>13</sup> QUIJADA SOTO, Miguel Ángel. *La televisión, análisis y práctica de la producción de programas*. Editorial Trillas. Ciudad de México. 1986. p. 37-43.

Para valorar los diferentes tipos de plano se acostumbra tomar como escala de referencia al cuerpo del ser humano. Se dice en tal caso que el plano que muestra el cuerpo completo de la persona se denomina Plano General. Si la imagen aparece cortada por las rodillas, el plano será: Plano Americano. Si el personaje aparece cortado por la cintura y está visible el resto del cuerpo, se tendrá un Plano Medio. Si aparece solo el rostro, será un característico Primer Plano y si la imagen solo muestra un detalle, -un ojo, una oreja- se denomina Gran Primer Plano o Plano Detalle. El plano es la verdadera unidad dramática de la televisión y se define por varios elementos más: encuadre, ángulo, campo y tiempo de duración. Las dos primeras características definen la posición de la cámara ante los objetos que se graban, la relación espacial, el punto de vista, la mirada. Esta mirada de la cámara puede ser vaga, general, mostrando un gran paisaje (Plano General); o, por el contrario, puede estar fija en un pequeño objeto que sea de interés, como un anillo que el personaje ostente (Plano Detalle). El encuadre demuestra el interés que la cámara y el director sienten por los objetos y personas le rodean.

#### **3.1.4 LA TOMA.**

La toma es la madre del plano; es todo el trozo de material que se graba con continuidad de tiempo, y que tal vez luego se recorta a la hora de la edición. De la toma surgen los tan traídos y llevados planos, que el guionista o el director van previendo cuidadosamente sobre el guion. Algunos directores afirman que el producto audiovisual se hace sobre el papel, y practican lo que Vsévolod Ilariónovich Pudovkin llamó “guion de hierro”, que es un guion en el cual todo está previsto, hasta el mínimo detalle, de modo que el director va al estudio y sólo tiene que traducir lo que está escrito en imágenes y sonidos, sin apartarse del plan elaborado. Este sistema da excelentes resultados en programas en vivo o transmisiones de acontecimientos importantes en los cuales se conoce

de antemano el programa y todo se planea minuciosamente para que no falle nada.

La última fase del guion, cuando es un “guion de hierro”, lleva especificados todos los detalles de orden técnico. La acción está fraccionada en planos, secuencias, tomas, ángulos de cámara, detalles sobre iluminación, vestuario, efectos especiales, decorados, utilería, profundidades de campo, diálogos con sus acotaciones, tiempos exactos de duración de cada plano, pausas, indicaciones de entrada y salida de las imágenes de apoyo y música adecuada para cada bloque.

### **3.1.5 LA DURACIÓN DE LOS PLANOS.**

La longitud de los planos está en función de la cadencia o ritmo que el director desea dar a su programa: una continuidad de planos cortos da dinamismo y vida a éste, en tanto que una serie de planos largos trae un retardo en la acción. Este ritmo lento evoca toda la pesadez de nuestras acciones diarias y es menos utilizado que el ritmo rápido, pues al espectador por lo general no le gustan los programas lentos; por eso es necesario que los planos sean cortos y cambiar a menudo de una cámara a otra.

Vemos a través de estas observaciones que es fácil, por medio del ágil manejo de los planos, crear un tiempo, un ritmo que vaya de acuerdo con el programa en cuestión.

### **3.1.6 MOVIMIENTOS DE CÁMARA.**

- Panning o Paneo: Se dice cuando la cámara gira sobre su propio eje en un movimiento horizontal.

- Tilt: Movimiento de la cámara sobre su eje de forma vertical; Tilt Up (arriba) Tilt Down (abajo).
- Travelling: Movimiento de la cámara sobre una plataforma rodante o rieles. Este movimiento puede ser paralelo al sujeto u objeto, de acercamiento o de alejamiento.
- Dolly: Aparato metálico de tres o cuatro ruedas, sobre el cual se coloca la cámara para realizar el movimiento de traveling.
- Grúa: Aparato metálico donde se montan la cámara y el operador para realizar movimientos ascendentes y descendentes gracias al contra peso de la parte opuesta a la cámara. Con la grúa podemos tomar a nuestros conductores en primer plano, alejarnos para verlos en el plano conjunto, y luego elevarnos para mostrar todo el estudio o el set.
- Zoom: Travelling óptico; lente de longitud focal variable que nos permite, en forma manual o automática, alejarnos o acercarnos ópticamente del sujeto.

## **3.2 RECURSOS TELEVISIVOS Y ELEMENTOS DE LA PRODUCCIÓN<sup>14</sup>.**

### **3.2.1 TRANSICIONES.**

Un espectador no percibe muchas veces, a menos que el contraste sea grande, la transición de un plano a otro, de una cámara a otra, de una secuencia a otra. El cine mudo empleaba sus célebres cartones en los que se leía “Tres meses después”, “A la mañana siguiente”, “Mientras tanto esto ocurría”. Estos recursos literarios han caído en desuso, aunque aparezcan en ciertos programas para darles ambientación de antigüedad.

---

<sup>14</sup> Ibidem. p. 45-88.

### **3.2.2 LA TOMA ADECUADA PARA CADA SITUACIÓN.**

El uso correcto de las lentes, encuadres y composición ayudan a dar interés a un escena que de otra forma podría resultar aburrida. Lograr una toma interesante es una de las cosas más complicadas de la grabación. Esto se debe a que hay muchos sentimientos y valores, difíciles de expresar en un programa. Los guiones de los programas pueden resultar mucho más interesantes si presentan las cualidades intangibles de sentimientos y emoción, que dan valor y profundidad; en lugar de presentarlas por el camino fácil, pero inefectivo, de poner un presentador o voz en off, que intente presentarlos en la imagen. Lo que una imagen no diga al público, depende mucho de cómo “vea” la escena la lente con que se tome. Aunque normalmente todas la cámaras de televisión tienen una lente zoom, es necesario recordar que cada longitud focal tiene características propias que dan a las imágenes ciertas distorsiones y perspectivas propias.

Estas distorsiones y perspectivas pueden redundar en su proyecto, si elige la lente (longitud focal) que dé valor a su programa. Generalmente se usa una lente normal para la mayoría de las tomas; telefoto para los primeros planos y gran angular cuando se necesita abarcar mayor angulo de vista por disponer de poco espacio, también para abarcar todo un escenario y para dar cierto efecto. Si ésa es la estricta aplicación que usted da a su zoom en vez de estar haciendo constantemente el zoom back, sus grabaciones tendrán más calidad e impacto.

### **3.2.3 SÓLO EL TIEMPO NECESARIO.**

Si recordamos que el propósito de cada toma, en una narración bien construida, es el de dar a quienes la contemplan una información determinada, vemos como resulta mucho más claro el problema de la extensión que deben tener las

tomas. Cada toma debe mantenerse en pantalla el tiempo suficiente para dar su información, no más. No debe ser tan breve que el espectador no pueda comprender su información, ni debe ser tan larga que, después de haberla comprendido, permanezca en la pantalla cuando el televidente ya está esperando con impaciencia que llegue la toma siguiente. Los editores profesionales están de acuerdo en que si un programa no tiene ritmo (time) el público se aburrirá. El estilo de una escena y la duración de las tomas están directamente relacionados. Una escena compuesta de tomas, variadas, con ángulos y campos de acción diferentes, es más atractiva y dinámica que la escena compuesta con sólo un par de tomas de mayor duración. Así, la proporción del corte debe estar directamente relacionada con el estilo que se desea para cada escena y con el género o programa en cuestión. Por ejemplo, no tiene el mismo movimiento una sinfonía de Franz Lizt que una de Tchaikovsky. Un programa musical, tiene mucho más ritmo, que una ceremonia oficial. En las secuencias de cortes lentos, cada toma debe contener más información que en las secuencias de cortes rápidos. Si no fuera así, las tomas mantenidas por largo tiempo en la pantalla serían redundantes y visualmente pesadas. Tanto en las secuencias de corte lento como en las de corte rápido, cada toma debe mantenerse en la pantalla sólo el tiempo necesario para dar la información requerida.

### **3.2.4 LA IMPORTANCIA DE UN BUEN COMIENZO.**

Los primeros treinta segundos son decisivos para cualquier programa. Si en este tiempo no se ha logrado interesar al espectador, éste cambiará de canal o apagará el televisor. La escena o secuencia de introducción de un programa puede tener tres funciones. Primera, de ambientación: debe decirnos cosas que son importantes para el argumento, presentar el escenario o quizá decirnos algo sobre los protagonistas. Segunda: la escena de introducción puede

despertar una emoción, inducir al público a que se sienta interesado sobre qué clase de argumento se va a exponer (será alegre, triste, melodramático, terror); sobre todo esto podemos dar una pista en la primera escena. La tercera función del comienzo es, como ya hemos dicho, inducir el interés. El éxito de un comercial en la televisión depende de si atrae la atención del espectador, si usted lo analiza estará viendo el esfuerzo de las personas que viven del éxito de la introducción. Cuando la escena de introducción de un programa es buena, no solo cumple una de esas tres funciones, si no todas ellas. El comienzo es, por lo tanto, el primer gran paso importante para estructurar un programa, y de él depende, en mucho, su éxito.

### **3.2.5 EL FINAL O EL RESÚMEN.**

Si en un programa se ha ofrecido una vasta información detallada, hace falta un resumen para recordar al público lo que usted le dijo; una conclusión fuerte y honesta deja satisfecho al espectador más exigente.

### **3.2.6 LA ILUMINACIÓN.**

Iluminar equivale a dibujar con la luz. No se puede pintar un cuadro arrojando chorros de colores a un lienzo, como tampoco se puede iluminar correctamente una escena encendiendo todas las luces sin saber lo que se quiere. Los expertos iluminan las escenas por etapas. No empiezan encendiendo todas las luces; si lo hacen no verían lo que están iluminando. Existen tres aspectos que se deben considerar en iluminación para televisión, a saber: la dirección, la intensidad y el grado de difusión de la luz. Comencemos por la dirección. Para esto tenemos que determinar, claramente, de donde proviene la luz en la escena que debe grabarse; si es un exterior, lo usual es que la luz dominante o principal provenga del sol, pero si es un interior, la luz dominante de la escena



puede provenir de una ventana, un lámpara, etc., entonces es preciso situar uno o varios reflectores en el punto imaginario que se considera como fuente luminosa de la escena. Si la luz proviene, supuestamente, de un gran candelabro de cristal que pende del techo, los reflectores deben ser instalados en el techo. De este modo la iluminación de los actores y los muebles será lógica, de acuerdo con la posición del candelabro.

A veces puede interesarle al director, trabajar con una sola fuente de luz- la llamada luz dominante de la escena- para producir contrastes y zonas de sombras; pero lo más normal es que la luz dominante, que suele ser difusa, mediante el empleo de difusores (gasas o papel albanene) situados ante el reflector, sea compensada con otros reflectores de luz secundaria y menos intensa. Así, por ejemplo, si un personaje está situado junto a una ventana, el foco o luz principal estará formada por un potente reflector situado tras la ventana, supliendo la función del sol. También se utilizará otro para iluminar la zona oscura del actor, que sólo recibe la iluminación directa de la ventana. De este modo se matizará la fotografía y el efecto será más real porque los personajes, en la realidad, reciben la luz directa del sol, pero también la luz reflejada por las paredes opuestas a la fuente luminosa.

La luz de relleno o secundaria no debe destruir el efecto de la dominante o principal, sólo elevar la tonalidad de las zonas sombreadas; este equilibrio entre una y otra luz se logra con un poco de habilidad. Una muy buena iluminación hace que el sujeto se vea natural en la pantalla. La necesidad de iluminación especial se relaciona directamente con las diferencias entre el ojo humano y la cámara de video. El ojo humano se adapta a cualquier luz disponible, cosa que no puede hacer el video; el ojo normal puede ver en una habitación y al mismo tiempo mirar por la ventana, y percibir todos los detalles del paisaje. La cámara de video podemos ajustarla de tal forma para que vea lo uno o lo otros, pero no ambos al mismo tiempo. Cuando fijamos el iris (diafragma) para interiores, la cámara registrará todo el interior, pero la ventana será un gran marco blanco sin

definición alguna. Por el contrario, si ajustamos la cámara para luz de exterior, el interior será tan oscuro que no percibiremos nada. Pero gracias a la iluminación artificial y a un filtro de densidad puesto en la ventana, la cámara controlará las áreas iluminadas y oscuras para que la imagen resulte natural. Para producir imágenes nítidas, vivas e intensas, libres de sombras indeseables, se utilizan en un estudio un gran número de reflectores.

La luz más pequeña es diez veces más fuerte que el foco eléctrico convencional y la más potente cien veces más fuerte. La luminosidad en un estudio se regula desde un tablero de control. Cada luz tiene su número y el iluminador ajusta las luces moviendo palancas y oprimiendo botones. Se necesita un mínimo de tres luces para lograr que una persona parezca natural: luz principal, luz de relleno y luz de fondo, y dependiendo de sus características se les conoce como: spots brutos, mini brutos, arco cuarzos, lupitas: unas concentran el haz luminoso y otras lo difuminan, además disponen de viseras para “cortar” y dirigir la luz según las necesidades.

La iluminación en cine y televisión es un arte muy complejo, mucho más complicado que la iluminación en fotografía fija, porque los personajes están en movimiento continuo, y es nuestro deber, a pesar de ello, mantener una iluminación uniforme de los actores y objetos situados en el escenario. Para conseguir esto a veces se colocan focos de luz sobre la cámara, a fin de facilitar la iluminación en los desplazamientos de esta, a través del estudio, pero aun así los problemas por resolver son muy complejos, porque se requiere una gran cantidad de luz para obtener imágenes de calidad. Imaginemos, por ejemplo, los problemas que plantea la iluminación de una escenografía que simule el estrellado pasillo de un submarino, provisto de techo, y en el que la cámara tiene que hacer un travelling. El lenguaje de la luz es el recurso básico de la expresión televisiva, por eso la responsabilidad del operador en jefe o iluminador en jefe es grandísima, y su formación no tiene que ser puramente técnica, su misión va más allá y entra de lleno en el campo estético. Por esta

razón, un iluminador u operador, debe conocer además de óptica, nociones de estética, historia de la pintura y del cine.

### **3.2.7 EL AUDIO.**

El audio de los programas de televisión está compuesto por cuatro elementos, a saber: palabra, música, ruido y silencio, porque el silencio fue una nueva conquista del cine sonoro en el orden expresivo; en el cine mudo no podía tener una función psicológica efectiva. La palabra, que es tanto como decir el diálogo y la voz en off del narrador, entra en la tarea creadora del guionista. La música es de vital importancia, tan expresiva o más que cualquier diálogo, puede subrayar la acción, prepara nuestro estado de ánimo y liga secuencias. El ruido o efectos incidentales, al dar vida a la imagen, ayudan al espectador a comprender mejor la acción, el ruido de la lluvia que golpea unos cristales, el sonido del mar, del viento, el cerrar de una puerta, unos pasos, un disparo, el silbar del tren, son todos efectos incidentales que ambientan el programa.

El silencio, junto con una mirada, un gesto, en determinadas escenas puede ser el protagonista. El audio es un estupendo aliado de la expresión artística, si se le sabe emplear con sensatez. Gracias al sonido, la técnica visual tuvo un avance significativo, porque el audio permitía ahorrar muchos de los sufridos planos explicativos del cine mudo mediante ruidos y voces. Un ejemplo nos aclarará esta simplificación técnica operada por el sonido: imaginemos a una joven que entra en un despacho y mientras atraviesa la habitación, la voz de una compañera (que no vemos) le pregunta si esa noche piensa ir al teatro; la joven le responde que no y sale por la otra puerta; en el fondo sonoro de la escena se percibe el teclear de las computadoras, en las que están trabajando, pero que no vemos, pues la cámara ha seguido durante todo el plano a la chica encuadrada en plano medio. Esta sencilla acción resultaría bastante más complicada en el cine mudo. En primer lugar, puesto que el sonido de las

máquinas que permite al espectador ubicar el lugar (sin necesidad de mostrárselo), no podría ser utilizado en una película muda, el director tendría que elegir un tipo de plano más largo, o disponer de personas de manera que quedara claro que la acción, se sitúa en una oficina. En segundo lugar, la acción que en cine sonoro se desarrolla en un solo plano y con la pregunta de la compañera que esta fuera del cuadro, en cine mudo tendría que descomponerse en tres planos, además de un rótulo explicativo del diálogo. Como puede apreciarse, las limitaciones narrativas del cine mudo quedan superadas por el sonido, que puede abordar narraciones más complejas. El audio en televisión, se graba junto con el video.

Para obtener un buen sonido es necesario elegir el micrófono más adecuado para cada escena o programa. Así, existen micrófonos omnidireccionales, que captan, el sonido en todas direcciones, micrófonos direccionales que captan en sonido en una zona en forma de cono, solaperos, diminutos micrófonos que suelen ponerse en la corbata o solapa del conductor o del entrevistado; micrófonos inalámbricos, los cuales, gracias a su antena, permiten al locutor, presentador o artista moverse sin preocuparse por el cable; y el conocido boom, un micrófono que cuelga en el extremo de un brazo mecánico-fuera del campo de la cámara- el cual puede ser movido por el operador del micrófono (alargando o acortando el brazo, subiendo o bajando) en cualquier dirección para captar el sonido. Al elaborar un guion el escritor debe tener presente el mundo creador de sonidos y de su contraste, el silencio. En cuanto a la música, vale la pena visualizar bien las secuencias para ponerle el fondo musical adecuado.

### 3.2.8 LA EDICIÓN

Es uno de los aspectos cruciales en la creación televisiva. Examinaremos cual es la función creadora de la edición en el arte televisivo. En su sentido más elemental, la edición sirve para narrar, para explicar una historia. Un plano de un hombre disparando, seguido de otro que muestra un jabalí que se desploma, nos explica que el hombre acaba de matar a una presa. En nuestro cerebro, educado cinematográficamente, se establece una conexión mental entre causa y efecto, y de ahí surge la “narración”. En este sentido el estadounidense David Wark Griffith, cineasta creador del “montaje invisible”, se le conoce como el padre del cine moderno, se especializó en la narración a través de acciones paralelas, con sus famosos salvamentos en el último minuto, con la muchacha acorralada por el asesino perseguidor y el muchacho que acudía a galope a salvarla. De esta concepción narrativa, que es a la vez, fundamental y primaria, los maestros rusos del cine mudo aprendieron lecciones muy provechosas y desarrollaron la teoría del montaje hasta sus últimas consecuencias. León Kulechov, fundador del Instituto Experimental de Cine en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, desarrolló el primer esbozo de una teoría narrativa de la edición que una a los planos, uno tras otro, como los ladrillos se unen para construir un muro. Este concepto un poco mecánico de la edición, fue completado con algunas experiencias: en una de ellas montó una película en la que aparecía el plano de un hombre saludando, a continuación el de una mujer que contesta el saludo; el hombre señala hacia un edificio blanco y la mujer lo mira; pero la imagen del hombre ha sido grabada en un día y lugar diferentes a los de la mujer, y el edificio blanco era la Casa Blanca, tomada de un archivo. El montaje, la edición, ha logrado crear una unidad, una “geografía ideal”, que no existe en la realidad, porque el espectador une con puentes mentales las imágenes y las relaciones entre sí. En otro experimento el cineasta ruso Lev Kulechov, describe a una mujer “ideal” tomando detalles de diferentes mujeres, el rostro, las manos, el cuerpo, el público no se da cuenta del truco y

las diversas partes montadas parecen estar describiendo a una sola mujer. La edición tiene esta propiedad, la de crear un mundo nuevo, con un espacio y un tiempo irreal, suprimiendo zonas de espacio o lapsos de tiempo, enlazando las cosas más diversas. En la película titulada “La belle equipe” aparece un plano de los pies de dos hombres que caminan con los zapatos rotos. El plano se une a otro que muestra el escaparate de una zapatería, y luego aparece otro que muestra a los mismos pies caminando dolorosamente metidos en unos zapatos nuevos. Tres planos concisos han narrado una situación extensa con extraordinaria sencillez. La edición es narración, pero también es economía. La tarea de editar está importante que su control depende directamente del director, quien, a la postre, es el autor del programa.

### **3.2.9 LEYES DE LA EDICIÓN.**

Fue Pudovkin el primer autor que trató de codificar las leyes de la edición; discípulo de Griffith y de Lev Kulechov, entiende la edición como “narración”, como acumulación de datos. El director descompone la realidad en sus fragmentos más expresivos y los va armando, por lo que esta edición se denomina “analítica”. Tres planos, un dedo autoritario que señala, una gorra militar y un fusil que dispara, pueden definir toda una situación mostrando el “todo por medio de una de sus partes”, como hacen los poetas que hablan del “hierro” en vez de la “espada”. Pudovkin estudia separadamente la edición de planos y la edición de escenas. En este apartado señala las formas principales de la edición que son, según él, las siguientes: antítesis (o contraste), paralelismo y simultaneidad (acciones paralelas), analogía (la matanza de obreros alternada con la matanza de un toro en el matadero, en “La Huelga” de Sergei Eisenstein, es un ejemplo típico) y el leit motiv o estribillo (como los versos de Walt Whitman que enlazan los diversos episodios de “Intolerancia” de Griffith). Otro ruso, Simon Tmoshenko clasifica con cierta confusión y desorden

todas las formas posibles de edición, que son quince: cambio de lugar, cambio de colocación de la cámara, cambio de ángulo, realce del detalle, edición analítica, visión del tiempo pasado (evocación), visión del tiempo futuro (presagio), acción paralela, contraste, asociación simbólica, concentración (de plano largo o corto), ampliación (y viceversa), edición monodramática (plano subjetivo), y edición dentro del cuadro (con sobre impresiones). Todas estas concepciones, un poco mecánicas y académicas de la edición, fueron renovadas con la extraordinaria aportación de Sergei Einsenstein al arte de la edición. Einsentein había estudiado una forma de lenguaje basado en las imágenes, y por tanto, remotamente relacionado con el del cine: los ideogramas de la antigua escritura japonesa. Los ideogramas japoneses unen dos imágenes para crear un concepto nuevo: la imagen de un ojo junto a la del agua significa “llorar”, la de una boca junto a la de un perro quiere decir “ladrar”. Casi todos los lenguajes escritos, desde los jeroglíficos egipcios hasta el lenguaje chino, pasando por los códices y estelas mayas, han tenido una base pictográfica, han presentado imágenes de objetos que se han ido simplificando paulatinamente hasta convertirse en símbolos y finalmente, en signos fonéticos. El arte de las imágenes del siglo XX aprovecha, gracias a Einsentein, las experiencias de las lingüística milenaria. Según Einsentein, la edición no es una suma, como defendía Pudovkin, sino conflicto, choque. A más B no es AB, sino C, que nace en el cerebro del choque de A y de B.

Al desarrollar prácticamente estas teorías, Einsentein realiza un cine auténticamente experimental y por lo mismo, con las limitaciones propias a esta clase de cine. Para expresar lo invisible, lo que no se puede ver o palpar, los sentimientos y los conceptos, recurre a formas sutiles y complejas de la edición, en vez de utilizar extensas y complicadas narraciones. El cine sonoro, que Einsentein concebirá como conflicto entre un sistema óptico y un sistema acústico, impone una revisión de las viejas teorías sobre el montaje. Ya hemos

hablado de ello al mencionar la simplicidad de la edición que se opera al introducir la palabra, la música y los ruidos.

El creador de la época muda podía cortar a placer la película y empalmarla como mejor le pareciera. Pero la palabra, de duración concreta, limita la libertad de la edición y a cambio, introduce nuevas soluciones. En “El desertor”, Pudovkin se entretendrá cortando y empalmando la banda de sonido, como si fuera la de la imagen; y Eisinger culminará sus teorías del contrapunto audiovisual en “Alejandro Newski” e “Iván el terrible”.

Lo cierto es que la edición, tal y como se entendía en el cine mudo, entró en decadencia paulatinamente; mientras los realizadores buscaron nuevas soluciones con el plano secuencia, basado en la profundidad de foco de los objetivos y en el movimiento (de la cámara o de los actores). Sin embargo, la línea lógica de la evolución ya está señalada desde hace varios años y resulta un tanto inútil luchar contra ella. Además de la edición propiamente creativa, existe otro aspecto más rutinario y clásico, pero no por ello menos importante, de este arte de unión y enlace. Es el aspecto gramatical y sintáctico. Si un personaje aparece conversando frente a otro, por ejemplo, y en un plano le hemos mostrado con el rostro mirando hacia la derecha, su interlocutor deberá aparecer mirando a la izquierda. Si no lo hiciera así, se produciría lo que se denomina “salto de eje”, que desorienta al espectador. La misión de velar para que estos errores no se cuelen en la grabación, compete al asistente del director. Sin embargo, un buen director de televisión debe tener amplios conocimientos sobre las leyes y reglas de la edición, pues, de hecho, él edita al dirigir un programa que se transmite en vivo. La edición, como elemento de estilo, viene a ser algo así como la firma que sella la personalidad del realizador.



### 3.2.10 EL SWITCHER.

Se conoce como switcher, a la unidad electrónica de control digital, instalada en la sala de control y unidades móviles de control remoto (máster), la cual mediante palancas y botones controla y mezcla las imágenes que le llegan de las cámaras en grabación, imágenes de archivo y grabaciones de apoyo. Está manejada por el operador de video, o mezclador de video, persona normalmente experta en electrónica, pero con poca creatividad y menos aspiraciones artísticas, cuya misión es mezclar las imágenes tal y como lo pida el director.

El mezclador de vídeo (aparato) es el cerebro de la realización televisiva, la clave de lo que, bien estudiado y analizado, podría llegar a ser el verdadero lenguaje televisivo. Es tan importante o más que la edición; sin embargo, dada su complejidad, no se le ha sabido aprovechar al máximo y normalmente en los programas solo se emplea una décima parte de sus posibilidades, generalmente al cambiar de una cámara a otra en corte directo o disolviendo. No obstante, con ese aparato se pueden lograr miles de efectos visuales, trucos que enriquecen las posibilidades plásticas de cualquier narración por aburrida y monótona que sea.

Los directores de televisión son más artistas que técnicos; la mayoría proviene del cine, desconoce la electrónica y se conforma con aplicar la técnica cinematográfica a la televisión, que si bien es cierto da buenos resultados, mejores programas resultarían si se utilizaran mejor las posibilidades del mezclador de video o switcher. He aquí algunos de los múltiples trucos y efectos que puede hacer un mezclador de video:

- Corte de una cámara a otra en sobreimpresión, disolvencia o corte directo.
- Cortinillas para que la imagen aparezca de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba, de abajo o del centro.

- Aparición y desaparición de la imagen lenta o rápida a partir de un punto cuadrado, rectangular o cualquier otra figura geométrica,
- Dividir la pantalla en dos, tres o cuatro partes, para colocar igual número de imágenes en ellas.
- Gracias a un generador de caracteres podemos poner el nombre de la persona que está en pantalla, hacer títulos, traducir un diálogo con diferentes tipos de letra, (que pueden aparecer lentamente, de repente, una a una, bailar.)
- Los fades en círculo, los recuadros y demás figuras geométricas dentro de las cuales se pueden meter las imágenes pueden estar bien delineadas o desenfocadas, estáticas o palpitando en cualquier color que se desee.
- Repeticiones instantáneas de una jugada.
- Cámara lenta o rápida.

### 3.3 LA GALERIA DE ESPEJOS.<sup>15</sup>

Un símil o referencia favorita para la televisión es la superficie de cristal. El principal atractivo del medio reside en su propiedad de revelar un panorama que está más allá de nuestro horizonte inmediato: reflejar un mundo de posibilidades que de otra manera nos sería negado. A menudo nos alarmamos con razón ante las posibilidades que la televisión posee, y el medio mismo es culpado comúnmente por los problemas sociales que saca a la luz. Pero sabemos poco sobre las formas en que la televisión nos afecta realmente. Presumimos que así es, porque ciertamente absorbe nuestro tiempo, pero también lo hace el sueño, desde luego, y durante el sueño nos visitan algunas de las más pesadas distorsiones.

---

<sup>15</sup> BAGGALEY Jon p./ DUCK Steve. **Análisis del mensaje televisivo**. Editorial Eduardo Gili, S.A., España, 1979. p.17.

En fin, ¿Cuál es el impacto de la televisión? ¿Tiene en verdad el influyente papel en nuestra vida diaria que con frecuencia le atribuimos? ¿O, igual que los sueños, se encuentra con una resistencia psicológica que nos dice que sus reflejos han sido conjurados? El material temático transmitido por la televisión es de menor importancia básica que lo que generalmente se presume; es en las reacciones de los espectadores a las imágenes a la presentación televisiva donde debemos concentrarnos, si es que queremos establecer los efectos psicológicos fundamentales del medio.

### **3.4 ¿EL MEDIO TRANSPARENTE?.<sup>16</sup>**

Sin duda no fue sorpresa para el público de 1936 que la tecnología de la televisión proyectara una imagen potencialmente tan opaca como la escena de un teatro, detrás de la cual estaban operando numerosos procesos que no eran visibles. Al revelar sus secretos de atrás de la escena, en el primer día de su transmisión, la televisión mostraba una gran sinceridad. Porque, en esa etapa, ¿en qué consistían sus misterios realmente? En 1936, la televisión era vista exclusivamente como “una ventana al mundo”. En la semana inaugural, la agenda de programas de la TV incluía conciertos, una exposición floral, demostraciones de boxeo y zapateado, pero ningún uso real del medio como forma artística propia. Se incluían teatro y ballet, aunque cada uno de ellos era transmitido desde una sala londinense de espectáculos. La relativa simpleza de los estilos de proyección de la época representaba una translucidez que pronto habría de perderse cuando su arte se volvió más refinado. En los primeros días de la televisión, el entusiasmo por la novedad del medio generó prácticas de producción que hoy parecen conmovedoramente poco arriesgadas. Las presentaciones evocativas de “Interludio”, por ejemplo olas en la playa, gatitos jugando, nubes borrascosas, la rueda del alfarero. El medio era transparente.

---

<sup>16</sup> Ibidem p. 18-24.

Se exaltaba su misma transparencia, como ventana hacía la naturaleza. Pero después de que declinó el valor estético de la novedad del medio, debía explorar otros caminos para volver a instalarse ante los ojos de su público. Gradualmente, el medio transparente de la televisión se volvió más opaco a medida que se desarrollaba la inventiva estilística de sus usuarios.

La televisión es actualmente diestra en el arte de la ilusión. Las competencias del productor, el actor, el montador, los operadores y los ingenieros se combinan para crear un producto que logrará satisfacer los criterios que los espectadores han aprendido a aplicarle. Ocasionalmente, los secretos del detrás de la pantalla para la producción de TV son parcialmente revelados de nuevo, como lo fueron programas introspectivos de la BBC titulados “Inside the news” (1975), “Looking at documentary” (1975) y “Film as Evidence” (1976). Pero aunque las técnicas y mecánicas del medio son a veces reconocidas, rara vez se les permite hacerse aparentes en el acto creativo. A menos que un estilo particular de presentación sea empleado para obtener por sí mismo un efecto artístico, el micrófono y la sombra de la cámara se mantienen cuidadosamente fuera del cuadro. Se cree que la intrusión del medio en la acción destruiría la ilusión que crea. Sin embargo, los criterios de presentación que el medio aplica al tratamiento de su material no se aplican solamente a la presentación del material declaradamente artístico.

A medida que la televisión aprendió a emular el énfasis tradicional del cine en cuanto a la variación constante de la imagen y la continuidad fluida de sus elementos, esas reglas fueron aplicadas por igual a la presentación de dramas o temas de actualidad. El criterio inicial de que los locutores de los noticiarios debían ser oídos pero no vistos, fue sustituido en la década de 1960 por la norma de que no sólo podían ser vistos y oídos sino también identificados por su nombre. En la década de 1970 los noticiarios de televisión, a ambos lados del atlántico, fueron presentados por dos locutores en cada programa, que se alternaban solamente por su atractivo visual. Su aparición en la pantalla está

reforzada por mapas, fotografías, material filmado intercalado y planos del estudio y la redacción de noticias desde donde se trabaja y se trasmite el programa. El papel de la presentación en el contexto televisivo puede ser considerado como esencialmente similar al de la complicada conducta silenciosa practicada generalmente en otras situaciones de comunicación (asentimientos con la cabeza, sonrisas, movimientos de ojos, etc.). Igual que cualquier otro cristal intermedio, la televisión puede distorsionar y transformar el material que ofrece, por la forma en que lo presenta, y aunque sería equívoco sugerir que la no transparencia de un medio conduzca necesariamente a reflejos deshonestos de su material temático, la forma de presentación es por cierto una influencia importante en la recepción del mensaje. Todo mensaje, para que pueda ser comunicado eficazmente por la televisión o por cualquier otro procedimiento, debe ser expresado en términos que produzcan interés, y las técnicas empleadas a ese fin en la comunicación humana no son exclusivamente verbales; sin el complemento de inflexiones de voz, expresión facial, posturas y todo un sistema de gestos y señas no verbales, perfeccionado a través de muchos años de práctica, la lógica verbal immaculada de un pronunciamiento no funciona.

Toda una serie de destrezas no verbales son esenciales para el proceso de la comunicación, y con ellas el mensaje se mantiene o fracasa. En su ausencia, las personas no pueden formar las relaciones humanas básicas de las que surge la comunicación; y al atenderlas, las personas quedan sujetas a los prejuicios más imprevisibles. En la conversación normal, nuestra actitud ante cada palabra pronunciada queda profundamente influida por la relaciones de confianza y de expectativa que colorean la interacción, y si las figuras que se dirigen a nosotros desde la televisión exigen nuestra atención en la forma normal, deben quedar naturalmente sujetas a las habituales leyes y condiciones. En la televisión, una sucesión de personas, que aduce tener autoridad en un tema otro, aparece ante nosotros cada día. Cuando hablamos,

por tanto, de la imagen de una persona en la televisión, nos referimos a una combinación de ideas y de predicciones sobre esa persona que pueden de hecho variar, según los valores que aplique cada uno de nosotros. Cuando hablamos de una imagen pública, decimos implícitamente que la reacción general del público ante tal o cual punto es la misma, y esto indica o algún conocimiento previo o una proyección deliberada y poderosa de los creadores de la imagen. El grado en que la televisión da un reflejo verdaderamente deshonesto del material transmitido queda así relacionado, por lo menos en parte, con las intenciones que subyacen al proceso de construcción de la imagen.

Pero también ocurren distorsiones cuando cualquier aspecto de la presentación está interpretado erróneamente o suscita suposiciones carentes de base. No sólo puede ser deformada la imagen personal de esa figura, sino que eso puede alcanzar al sentido de las palabras que dice. Sea formada conscientemente por esa figura o por sus intermediarios, sea integrada por los espectadores de acuerdo a sus propios criterios, la imagen de la figura en los medios puede hasta determinar la cantidad de atención que se le presta.

### **3.5 ESTILÍSTICA Y ESTRUCTURA.<sup>17</sup>**

Los análisis previos de las formas intermediarias se han repartido en dos distintas escuelas. Los estudios más exhaustivos han sido realizados por profesionales (como Bretz, 1962; Davis, 1975) con la intención de aportar guías a la producción de los medios. Neads (1976) proporciona un resumen en esta tradición de los principios básicos relativos al trabajo de cámara y a la dirección de televisión actuales. Como él lo indica, es en cierto sentido imposible una definición de las reglas estilísticas de la presentación, porque en todo medio el

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 56-63.

trabajo más creador es aquel desbroza el terreno convencional con el propósito de un efecto estético novedoso: ciertos criterios son útiles, sin embargo, en el aprendizaje para la producción. En contraste con este estilo aplicado de análisis formal, se ha desarrollado una tradición académica, primordialmente desde dentro de las escuelas de análisis literario y lingüístico.

En la crítica literaria la definición de reglas estilísticas es desde luego un objetivo fundamental. Con la evolución de los medios visuales –la fotografía, el cine, la televisión, las computadoras- era natural que los estudiantes de los medios literarios desearan aplicar a los medios en general sus capacidades para el análisis semántico y sintáctico. La distinción entre los aspectos temáticos y formales de la comunicación por los medios ha recibido un papel más central en su tradición que en los enfoques analíticos generales antes examinados. Metz (1974), por ejemplo, con referencia especial al cine, describe el mensaje como una organización intrínseca de cuatro substancias: la imagen fotográfica móvil, el ruido registrado, el sonido fonético y la música. La unidad básica de la imagen visual es el plano, dentro del cual se provee la información, se en forma explícita o sugerida, en cuanto a la acción que ocurra y en cuanto a su contexto en el tiempo y en el espacio.

La información adicional sobre cada uno de esos aspectos es aportada similarmente por la forma en que se estructuran los planos separados, la sintaxis visual de la secuencia en que son dispuestos. En los planos separados, la acción que contienen, el contexto espacial en que ella ocurre y el paso del tiempo son normalmente continuos; los planos relacionados con esta base (representando, por ejemplo, los diversos participantes de un debate) se integran para formar una escena, y la ruptura en la continuidad del espacio, del tiempo y de la acción indica la progresión de una escena a la siguiente. Las escenas se combinan a su vez para formar una secuencia unificada o, en el caso de material seriado, una secuencia episódica. Y en todos los niveles de la secuencia visual, la transición entre los elementos puede ser lograda por un

corte breve y directo, o por un fundido más prologando y más suave. En el medio fílmico –aun cuando se usen varias cámaras- cada transición entre tomas es efectuada mediante un procedimiento de montaje, como hemos visto, y la continuidad de espacio, de tiempo y de acción puede ser de igual manera totalmente imaginaria.

En el cine y en la televisión las tres dimensiones son manipuladas para obtener numerosos efectos en boga, por los rasgos estructurales que puedan ser impuestos de esta forma. Las reglas que subyacen el uso estilístico de los medios visuales pueden así ser buscadas, a la manera lingüística, en sus bases fonológicas (formales) y sintácticas (secuenciales). En su Grande Syntagmatique éste ha sido el propósito esencial de Christian Metz (1974). Pero la unidad en que se basan las reglas sintácticas de Metz –el plano-, es en sí mismo un reflejo muy inadecuado de la gama de formas que puede adoptar el material. Como lo señala Inglis (1975), los films de Miklós Jancsó contienen planos de diez minutos, separados y coreografiados, que derrotan enteramente el análisis estilístico tradicional. Dentro del plano normalmente más breve, queda un universo de imágenes pendiente de definición, al basar su análisis sintáctico en esta unidad de forma relativamente densa, Metz se ve obligado a buscar otras fuentes de significado para apoyar su análisis final del contenido del mensaje.

Los datos críticos relativos al espacio, al tiempo y a la acción en los que se fundan los análisis de Metz, derivan así solamente del arreglo sintáctico del mensaje: la información que confirma, o aun subyace, al puro análisis estructural, reside en el contenido temático y en la función que se le destina. Para hacerle completa justicia, Metz reconoce plenamente la insuficiencia de su enfoque analítico en ese sentido; y en los términos de su enfoque propiamente dicho, se reconocen explícitamente la interacción de la sintaxis audiovisual y de la estilística narrativa de un mensaje. De hecho, el enfoque de Metz, al tratar a las imágenes visuales como un sistema significativo propio, da una mayor



penetración en la naturaleza posible del mensaje que lo que obtienen otras prominentes teorías. La de Vladimir Propp (1958), fue aplicada al análisis del mensaje de la televisión por Silverstone (1975), por mencionar un ejemplo. El análisis de Propp se desarrolló originalmente en un estudio de la narrativa popular rusa; no reconoce relación dependiente entre los elementos temáticos y formales de un lenguaje, y busca las reglas subyacentes del mensaje, en los únicos términos de su contenido funcional-temático: la técnica no desempeña papel alguno. Los 31 tipos de mensajes que Propp identifica (por ejemplo, la perpetración de una villanía, la partida del héroe desde su hogar, el choque de héroe y villano en el combate), aunque derivan exclusivamente de la fuente rusa, son considerados como constitutivos de la narración humana en su conjunto.

En este sentido, el enfoque que formula Propp del análisis lingüístico anticipa al de Chomsky (1965), al sostener la existencia de una gramática universal de la que han evolucionado todas las demás; supone una evocación a las doctrinas de Jung (1940) sobre los conceptos arquetípicos que operan dentro del inconsciente colectivo y recuerda evocaciones aún más lejanas de la teoría de las formas universales que propusiera Platón. Sin embargo, carece del realismo de Platón y duplica, lamentablemente, la perenne tendencia científica dividir-canalizar-compartmentar-parcializar el mundo fenoménico mediante el uso de etiquetas artificiales, restringiendo así la visión para las generaciones subsiguientes. En la psicología convencional, la tendencia a colocar etiquetas se ha acelerado desde el desarrollo, a finales de la década de 1920, de las técnicas analíticas por factores. Los enfoques no empíricos preferidos por los estudiantes del lenguaje, no obstante, permanecieron libres de esta tendencia hasta el desarrollo del estructuralismo bajo la influencia antropológica, manteniendo una sensibilidad para las propiedades dinámicas de la comunicación humana y la necesidad de fluidez para su medida. En forma

sumaria, las desventajas del estructuralismo en el análisis de la dinámica de los medios son las siguientes:

- Su frecuente incapacidad para definir las reglas sintácticas del medio sobre un fundamento fonológico unificado. Todo análisis de contenido que se base en el enfoque taxonómico y de etiquetas está destinado a enfrentar este problema, porque la lista de elementos básicos es demasiado rudimentaria para que tenga valor descriptivo (como en la clasificación fonológica de la forma intermedia de Metz), o es demasiado compleja para que pueda ser capaz de predecir. A medida que prolifera el grupo de componentes sintácticos o fonológicos en un sistema analítico, se multiplican similarmente las posibles interacciones entre ellos, en detrimento del valor semántico del sistema. Como fuera indicado por ejemplo por Silverstone (1975), ninguno de los 31 elementos narrativos definidos por Propp excluye a otro y sus efectos reales, voluntaria o involuntariamente, quedan así inevitablemente confundidos.
- Su consiguiente apoyo en un conjunto de absolutos universales cuya existencia no puede ser probada ni refutada.
- Su base hipotética en fenómenos psicológicos de los cuales no hay prueba. La trasmisión genética de la conciencia estructural es una noción carente de una previsible esperanza de ser probada; y el análisis de los fenómenos humanos de la percepción aporta escasa ayuda a muchas de las presunciones en las que se basan las reglas psicolingüísticas de la sintaxis. Las percepciones del espacio, del tiempo y de la acción no son en forma alguna los procesos racionales y lineales sobre los que se apoya la teoría estructuralista tradicional; y la sensibilidad humana a la estructura profunda supuesta en la teoría de Chomsky es, en términos psicológicos, completamente infundada.

- Su negativa en última instancia a los factores sociales y culturales en el proceso de la comunicación. Como fuera indicado antes en la consideración de tema y de función destinada, hasta los elementos más básicos del contenido de los medios están condicionados por los códigos y controles del grupo correspondientes a la ideología a la que pertenecen. Y a la definición de determinantes temáticos funcionales de contenido en aislamiento es incapaz de reflejar tales factores. Lévi-Strauss (1960) critica precisamente por esta razón la separación que hace Propp de los aspectos narrativos y formales de la mitología. Al tratar al público como una masa indiferenciada y a sus miembros individuales como igualmente receptivos a los códigos en los que se presume basado el mensaje, el enfoque estructural del contenido del mensaje cae en definitiva en la misma trampa determinista que los enfoques convencionales de los efectos de los medios. Las objeciones al estructuralismo se aplican así igualmente al análisis del mensaje de la TV. Ya que el tema, la función destinada, la forma intermediaria y el público, son en última instancia de definición imposible, y queda claro que las leyes dinámicas relativas a los efectos de los medios nunca pueden ser determinadas por el sólo análisis del contenido declarado. La concretización del mensaje es evidentemente un puro artificio; su análisis objetivo y los intentos de conseguir una definición abstracta de sus rasgos estilísticos sobre simples bases taxonómicas, están igualmente predestinados al fracaso. En opinión de Barthes (1967), el lenguaje y el estilo, aunque imposibles de separar, están de todas maneras individualmente condicionados. Mientras el lenguaje está determinado por los factores exteriores y culturales referidos por Lévis-Strauss, el estilo está referido a aquellos factores internos y personales dentro de la historia del escritor que son tan idiosincráticos y tan involuntarios como sus huellas digitales.

El intento de eliminar la estilística convencional y crear un aparente grado cero de la técnica de televisión sucede en el documental dramático, en el que se ha intentado un nuevo estilo de realismo de televisión verité. En la televisión inglesa esa forma evolucionó a finales de la década de 1960 y es de hecho una forma moderna de refinada falsificación artística. Para el conocedor, sin embargo, las estrategias que se utilizan son claramente evidentes. Una de las más poderosas fuentes de cambio dinámico en un medio creativo, en general, es que en el momento en que el público es capaz de interpretar las intenciones estilísticas que subyacen en un programa, el productor debe moverse para idear nuevas estrategias a fin de mantenerlo interesado un poco más. Pero a pesar del constante estado de flujo en el arte de la televisión, se están desarrollando intentos de descifrar la estilística del medio utilizando las reglas estáticas de la lingüística descriptiva y estructural.

En sus análisis de prueba sobre una secuencia de TV, realizados con tres principales técnicas lingüísticas, Silverstone (1975) reconoce muchas convicciones objeciones a su validez en los análisis de los medios. Tras su identificación de 23 segmentos en la secuencia –un episodio dramático de 52 minutos- mediante el análisis de Metz, Silverstone concluye que, por lo menos en los términos de las intenciones de su productor, la descripción de la pieza se siente intuitivamente correcta. Intuitivamente, desde luego, las intenciones del productor nunca pueden ser claras como el cristal, ni siquiera para el mismo, y al manejar un mensaje de emisión intervienen tantos agentes que los orígenes precisos y la intencionalidad del mensaje son oscuros en cualquier caso; en verdad, el concepto mismo de una fuente de mensaje a nivel de emisiones es en última instancia tan problemático como el concepto de su destino –el público- antes considerado. Una aplicación del análisis descriptivo – en el estudio de los estilos de la interacción humana de Flanders (1960)- ejemplifica los problemas taxonómicos arriba descritos, donde los elementos se superponen tan fluidamente que su distinción tiene poco sentido. También es

una seria deficiencia el total desdén que se muestra en el sistema de Flanders ante el papel comunicativo de la conducta no verbal. En el análisis separado de la comunicación no verbal, específicamente, tal como se la representa, por ejemplo, por la proxémica, estudio de los datos de la distancia física y por la kinésica, estudio del movimiento corporal, los problemas también abundan. Por ejemplo “The Natural History an interview” (McQuown et alt. 1971) representa, con la extensión de una monografía, un exhaustivo análisis sobre los movimientos corporales en una conversación de diez minutos: la descripción de un pequeño fragmento de dieciocho segundos ocupa 23 páginas. Un análisis similar por Frank (1973) de la cobertura de la televisión norteamericana para la campaña presidencial de 1972, define muchas docenas de elementos del mensaje, aunque no rinde información estilística sobre el material de noticias de la TV en genera:

“Habrían surgido diferentes conclusiones si la muestra de noticias no se hubiera hecho en una campaña política, o si la campaña se hubiera realizado bajo diferentes circunstancias políticas (por ejemplo, bajo un gobierno demócrata-liberal).”

Frank, 1973.

Su complejidad y su carácter extremadamente específico reducen el valor de tales estudios de contenido a nivel de ejercicios. Una relación estructural final y más lograda del mensaje de la televisión es aportada por Hood (1975). El elemento que forma la base de la gramática visual de Hood es la imagen pictórica, definida como icónica; las imágenes son enlazadas sintácticamente para formar secuencias, programas completos y en definitiva el espectáculo de toda una noche. Desde luego, la imagen es una unidad demasiado abierta para que sea descriptiva por si misma; pero el análisis de Hood difiere de todos los otros que hemos examinado al colocar su énfasis no sólo en los códigos y

convenciones subyacentes y representativos que utilizan los productores, sino en las derivaciones que decida el espectador.

El hecho de que los códigos puedan ser leídos por los receptores, manifiesta Hood, supone que existe una congruencia entre los procesos de codificación y decodificación. La necesidad de considerar específicamente el proceso de decodificación, muy dejado de lado, había sido ya indicada, con particular referencia a los medios educativos, por Baggaley (1973), en la observación de que los estudiantes deben estar versados en los códigos de la presentación por TV antes de que puedan decodificarlos con utilidad educativa. La base común entre las manifestaciones de Hood y Baggaley es el énfasis analítico que ambos colocan sobre la interpretación del mensaje, tanto como en su intencionalidad.

El acto de la interpretación entra en todos los procesos de la percepción, particularmente cuando una vasta gama de observaciones debe ser resumida a una estrecha gama de estructuras cognoscitivas. La necesidad de los analistas a la manera de Propp, por ejemplo, de identificar los elementos de heroísmo y de villanía en una obra, ocasiona considerables problemas al interpretar la forma narrativa contemporánea, donde florece el antiheroísmo y donde el conflicto dramático puede derivar de las tensiones de la situación. La interpretación por Silverstone (1975) del ataque cardiaco de un personaje, haciendo de ese ataque el villano de una serie televisiva, *Intimate Strangers*, es un buen ejemplo de la distorsión que surge de una clasificación extrema. El análisis de los efectos del mensaje no puede claramente depender de tales criterios por si solos.

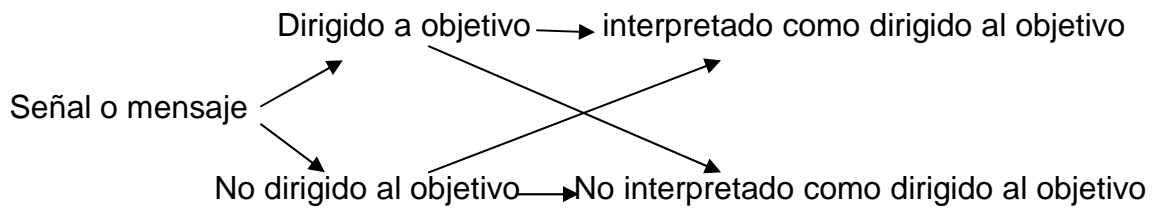
### 3.6 INTENCIÓN E INTERPRETACIÓN.<sup>18</sup>

La distinción entre intención e interpretación en el análisis del mensaje forma un eje central de nuestra argumentación. La intención puede ser definida sólo por la interpretación: la definición de los rasgos que se procuran en un mensaje es una interpretación en sí misma. En la terminología de la comunicación convencional la dicotomía queda inadvertida. Está convenido que un mensaje es transmitido a través de un canal de información hasta su receptor y que puede obtenerse un mensaje de respuesta, completando así el circuito; pero como indica Rowntree, la comunicación de doble camino sólo existe cuando el mensaje del primer camino ha sido debidamente interpretado. El modelo básico de Shannos y Weaver (1949), representando a la comunicación humana en términos de ingeniería, contempla posibles fallas en el circuito por la confusión del mensaje (señal) con factores de ruido. Pero la fuente de la confusión es todavía ambigua, ya que el modelo no prevé los tipos de falla por los que puedan ser individualmente responsables el emisor, el receptor y el canal mismo. El problema de combinar en una comunicación lograda la intención del emisor y la interpretación que el receptor hace de esa intención, queda aquí indicado:

“Con un diferente esquema de experiencia previo, un distinto conjunto de prioridades en su objetivo, es posible que un organismo humano haya evolucionado hasta ser un solo complejo organizador, para representar un rasgo del mundo, casi más allá del grupo conceptual de otro, cuyo sistema de organización puede enfrentarlo solamente al costo de mayores operaciones de separación y reconstrucción. Como lo mismo puede ser cierto a la inversa, tenemos aquí una fuente más potente y sutil del fracaso en la comunicación humana” Makay (1969) p.113. La relación entre la dirección al objetivo de un mensaje y de sus interpretaciones quedará ilustrada a continuación:

---

<sup>18</sup> Ibidem. p. 63-70



Interpretación y dirección al objetivo (Jamieson, Thomps, Baggaley, 1976, p.21)  
 Al discutir, formular y organizar sus ideas en esta forma característica, Mackay se apoya desde luego casi enteramente en el modelo cibernético de la comunicación con flujo de información. En este sentido, Mackay y otro cibernético pueden ser descritos como partícipes del mismo sistema de organización, habiendo desarrollado un único complejo organizador para representar un rasgo del mundo, presumiblemente dentro de la captación del otro. Pero si otros no interpretan sus opiniones con la misma facilidad, es posible que el sistema de organización sea en sí mismo demasiado complejo y recargado para el sentido que representa.

El potencial para el fracaso de la comunicación que describe el análisis de Mackay puede ser representado ciertamente con relativa simplicidad. En el modelo tradicional, los conceptos tales como mensaje, medio y canal están completamente indiferenciados, e incluso con el añadido de un componente de ruido, como en el modelo de Shannon y Weaver (1949), nada hay que exprese el grado en el que el mensaje de la fuente es debidamente recibido y la relación con él del mensaje de respuesta. En el actual contexto, sin embargo, el mensaje, su canal y la tecnología intermedia que lo transporta han sido considerados como expresiones enteramente individuales, y con esta base tanto las posibilidades de éxito como de fracaso en la comunicación intentada pueden ser representadas conjuntamente. McLuhan expone el enfoque determinista convencional, el cual es un estudio de canal, las características teóricas abstractas solamente denotan lo que se destina en el mensaje. El



medo –es decir, la tecnología intermedia, sea televisión, cine o idioma- es una cuestión enteramente aislada. Y la frase de McLuhan «El medios es el mensaje» expresa así, por dramática elisión, una confusión entre las funciones de medio y de canal que los teóricos de la comunicación deben a partir de aquí resolver. El énfasis de este argumento sobre la interpretación nos devuelve directamente a la teoría de la construcción personal de Kelly (1955). Hasta donde a Kelly le preocupa, el hombre es un investigador: regula su vida y su conducta formándose hipótesis sobre el mundo y sobre lo que ocurrirá, y anotando los criterios que más le ayudan en el proceso hipotético-deductivo.

El uso por el individuo de esos criterios o construcciones se hace habitual: son enteramente de su propia creación y por tanto, personales para él, aunque, debido a la pereza, a la falta de originalidad o a la pura conveniencia, habitualmente resulta que los individuos comparten en su cultura una cierta proporción de sus construcciones con otros (Duck, 1973). Debido al singular potencial constructivo del individuo, sin embargo, ni sus propias reacciones, ni el grado de similitud con las de otros, es nunca enteramente predecible. En el actual contexto, esto significa que las reacciones esperadas por un productor o un investigador pueden no ser en verdad las manifestadas por el espectador, quien con sus diferentes personalidades y experiencias percibe el espectáculo televisivo (visual y auditivamente) sobre bases enteramente distintas. Su selección de información es posiblemente distinta; su reacción es también distinta.

### **3.6.1 PUNTOS A RESALTAR.**

- Los análisis tradicionales de los efectos de la televisión están basados solamente en su contenido. Los datos de apreciación del público son analizados en términos de agrupación ad hoc por programa, en los que

se confunden las características temáticas, funcionales y técnicas del mensaje.

- Para los fines analíticos prácticos, la relación más estable entre las características del mensaje ocurre entre la función informativa o de entretenimiento del mensaje de TV y su contenido temático. La identidad de función y de tema aporta una base para ciertos análisis restringidos del mensaje dentro de una ideología dada.
- Con una base funcional-temática, pueden ser examinados ciertos aspectos de la agenda de programación de TV. El equilibrio temático en la producción de televisión y dentro y entre organizaciones emisoras individuales, puede ser comparado dentro del ciclo semanal y a través del tiempo.
- Un criterio por el que la producción de televisión queda regida en forma predominante es el del interés visual. Sin embargo, las técnicas utilizadas para el solo propósito de despertar y mantener la atención de los espectadores hacia el contenido del programa, pueden producir efectos laterales inadvertidos sobre su aparente credibilidad.
- Los análisis estilísticos de la técnica y la forma de la televisión se hacen posibles mediante técnicas lingüísticas descriptivas y estructurales, aunque estas en última instancia sufren de los mismos problemas teóricos e interpretativos de los análisis convencionales de contenido.
- Un estudio en profundidad sobre el medio televisivo se hace posible por la distinción entre los efectos que se procuran y su interpretación. Los análisis tradicionales (de los procesos de los medios a través del contenido) reflejan solamente las características deseadas, mientras el enfoque inverso (es decir, al contenido a través de la interpretación) permite una comprensión de los procesos psicológicos de la televisión.

### 3.7 CONTENIDO Y CONTEXTO.<sup>19</sup>

Todo dato básico para la percepción y la interpretación es un producto del contexto, en un sentido o en otro. Sus efectos pueden ser conscientes o inconscientes, intencionales o accidentales. Los psicólogos sociales observan normalmente los efectos del contexto sobre la conducta mediante una deliberada estratagema, utilizando una información previa astutamente calculada. DeCharms, Carpenter y Kuperman (1965), dieron a los sujetos una información previa de una variedad más sutil: sobre si dos personas simpatizaban o no entre sí. Las dos personas en cuestión fueron luego observadas, discutiendo si una de ellas debía hacer algo contra su voluntad. Cuando esa persona finalmente accedió, los sujetos que creían que los dos simpatizaban entre si decidieron que había cambiado de opinión como resultado de un juicio razonado, al que llegó con independencia; el otro grupo decidió que había sido solo un peón de ajedrez en las manos de su pareja y que había sido coaccionado a hacer algo a lo que todavía se oponía fundamentalmente.

Numerosos estudiosos han demostrado los efectos igualmente profundos del contexto simultáneo sobre la percepción social. Kelley y Woodruff (1956), por ejemplo, mostraron que la composición y la conducta de un público pueden influir a otros oyentes en su aceptación que se ha dicho: los resultados específicos indicaron que la persuasión de una comunicación queda influida por la creencia de los sujetos en que el segundo público la ha aprobado. Landy (1972) ha apoyado y refinado esta posición en un experimento que investigaba el efecto combinado de datos simultáneos y previos: sus sujetos calificaron aun mensaje más positivamente cuando se les dijo que era escuchado por un público atractivo y no por un público sin atractivo, pareciera o no que ese público aprobaba el mensaje.

---

<sup>19</sup> Ibidem. p. 80-83.

Parece que cuando los sujetos creen que cuando un conductor en televisión se está dirigiendo a un público atrayente (y no simplemente un público que aprueba) lo valoran por sus propios méritos, pero si creen que se dirige a un público sin atractivo, su credibilidad queda disminuida de alguna manera y sus argumentos son vistos como más discutibles. Desde luego, a este nivel son posibles tantas interacciones que la especulación de esta clase puede ser arriesgada. Porque todavía existe otro factor del contexto, por el que puede ser modificado el impacto de un estímulo: es el del contraste, una fuente importante, en general, de los fenómenos de la percepción. Levy (1960) demostró los efectos del contexto a través del contraste, colocando fotografías simples de rostros neutrales entre otras fotografías que mostraban rostros que parecían tensos. En lugar de ver los retratos neutrales como neutrales, los observadores los vieron (en el contexto de fotografías tensas) como extremadamente apacibles. Con esta y otras pruebas, Levy pudo demostrar que la percepción normal de las fotografías podía ser capaz de quedar prejuiciada sólo por el factor del contraste (véase el experimento de Eisenstein sobre la yuxtaposición de imágenes cinematográficas). La prueba reunida de tales estudios es aparentemente desconcertante en su diversidad, pero un factor clave relativo a la percepción que surge de todos ellos es el de la secuencia.

En los medios audiovisuales hasta las relaciones simultáneas entre puntos en el espacio, el tiempo y la acción son habitualmente representadas como segmentos secuenciales independientes y la capacidad del espectador para interpretarlos depende enteramente de su conocimiento de los códigos secuenciales utilizados. Se deduce, además, de los argumentos relativos a la formación de hipótesis en general, que la información reunida inicialmente –en tanto tenga sentido- es más influyente, fijando el escenario y sugiriendo una construcción en la que habrá de encajar la información posterior. Naturalmente, la formación de hipótesis es un continuo proceso de modificación y remodelación. Después de escuchar una actitud positiva extrema sobre algo,

los sujetos consideran a una actitud negativa extrema como menos extrema y más moderada de lo que habían opinado inicialmente. Así, la simple colocación en secuencia de los elementos de un mensaje es sólo uno de los factores que pueden ocasionar que un argumento tenga más o menos efecto del que se había designado inicialmente. En consecuencia, para conseguir un informe de TV debidamente equilibrado, importa no sólo lo que se dice primero, sino como se manejan los puntos opuestos (si son respuestas a puntos previos, por ejemplo), cómo trata el reportero cada uno de los puntos y cómo concluye. Cuando los espectadores son ignorantes del tema, el papel de reportero en la discusión es mucho más importante, porque en tales condiciones, como indica Festinger (1954), el observador está obligado a utilizar bases menos racionales para sus juicios y la necesidad de un control cuidadoso sobre la discusión se hace decisiva.

La situación en que los efectos marginales e irracionales sobre las reacciones del observador se hacen probablemente más fuertes es la de máxima ambigüedad (Scheff, 1973), en la que ni el tema ni la fuente son previamente conocidos por el observador. Así, Hovland, Lumsdaine y Sheffield (1949) hallaron que la presentación de una argumentación parcializada era bastante eficaz con oyentes escasamente educados, mientras hacían falta ambos lados de la argumentación para predicar a los altamente educados. Una argumentación parcializada tiende asimismo a convencer al oyente con más facilidad si es similar a su opinión previa. Si la presentación está verdaderamente equilibrada, el efecto de ambos lados tiende a cancelarse recíprocamente. La conversión real de la opinión es desde luego más probable si se extraen conclusiones explícitas que si el receptor es libre para extraer las suyas. Como lo indican Hovland y Mandall (1952), posiblemente la mejor y más neutral forma de presentar una argumentación es en consecuencia la de ofrecer más de un aspecto del caso y extraer conclusiones explícitas de cada uno. Pero este mismo acto de extraer conclusiones explícitas de una discusión es

justamente lo que se niega a los presentadores de televisión, por la búsqueda de la imparcialidad. En realidad intervienen tantos factores en el proceso de codificación y decodificación de la televisión que son completamente impracticables los intentos de identificar la dinámica del medio con la base de criterios conscientes, incluso los de la intuición e interpretación combinadas. Uno de los rasgos disfrutables de las campañas de elección parlamentaria, es escuchar a miembros de cada uno de los partidos políticos quejándose simultáneamente de que un programa dado estaba específicamente prejuiciado contra ellos.

Aunque las autoridades de vigilancia han sido cuidadosas al examinar el contenido de los programas, los procedimientos usados y la igualdad de tratamiento durante algún tiempo, los criterios que hasta ahora les han sido asequibles para reconocer que el efecto ha ocurrido, son demasiado simples frente a las complejas argumentaciones de parcialidad que puedan presentarse. Porque tal como el espectador puede responder claramente a datos de contexto que el productor ha incluido deliberadamente, es igualmente concebible que pueda ignorar los códigos del productor y utilizar en la decodificación datos insospechados por él mismo y por el productor. Está en la tendencia natural -y aún irreprimible- del espectador el formarse hipótesis a este nivel en que se reside la más compleja fuente de la dinámica televisiva. Y a fin de descifrarla debemos considerar las formas características en que la televisión presenta su información, las formas en que una figura de la TV es presentada al público, tanto explícita como implícitamente, y los estilos de interacción social en los que actúan esas figuras de la televisión.

### 3.8 EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE PROGRAMAS DE TV.<sup>20</sup>

Una producción audiovisual pasa, necesariamente, por diferentes fases desde el momento de su gestación hasta su presentación definitiva. En primer lugar la entidad productora tiene que estudiar el proyecto audiovisual. La idea o concepto del producto a realizar puede estar más o menos elaborada. Puedes ser un mero esquema de lo que el programa ha de ser, o una sinopsis (breve resumen), o un guión perfectamente elaborado, o un auténtico proyecto en el que todo está expresado, escrito y listo para producir. En cualquier caso se parte de un documento descriptivo que define el proyecto y que presenta su propio autor o un director creativo encuadrado en una estructura de producción.

A continuación se procede a la realización de un análisis de la viabilidad del proyecto que sirva para tomar la decisión de llevarlo a buen fin o desecharlo definitivamente. Este plan de viabilidad se fundamenta en el estudio que del proyecto efectúa un director de producción que calcula de forma aproximada el presupuesto preciso para su ejecución práctica. En este punto participan también los departamentos de programación (en el caso de una entidad televisiva), de comercialización (que analiza las posibilidades de explotación si llegara a realizarse) y de finanzas (que toma nota de las necesidades presupuestarias que le proporciona el director de producción). Si la decisión ha sido positiva se trabaja en la consecución de fondos para la producción. Normalmente esta tarea compete a la dirección de la entidad productora así como a su director de finanzas, los cuales habrán de proveer de fondos propios o ajenos el monto económico preciso para la realización del programa. Una vez que se han conseguido los fondos comienza realmente el proceso de producción.

---

<sup>20</sup> FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico/ MARTÍNEZ ABADÍA, José. **La dirección de producción para cine y televisión**. Paidós, España. 1994. P.45-49.

En este momento es imprescindible contar con un guión literario que servirá de base para su transformación en guión técnico y éste, a su vez, para efectuar el diseño de la producción. Se trata de una fase eminentemente creativa en la que intervienen los guionistas, el realizador, consejeros especializados y asesores creativos según la temática del programa y también, por supuesto, el director de producción. A continuación se entra de lleno en la labor de planificación donde el protagonismo es del equipo de producción. Se elabora el plan de trabajo o plan de producción para lo cual ha sido preciso efectuar múltiples desgloses a partir del guión técnico, se determinan las necesidades de todo tipo inherentes a la ejecución del proyecto, se diseñan planes de trabajo, se contratan profesionales diversos y servicios, se asignan recursos económicos que deben procurarse cumplir en fases posteriores, se construyen las escenografías o decorados, se consuma toda la burocracia y todas las operaciones necesarias para que las fases posteriores se desarrollen con el máximo de planificación y mínimo de imprevistos.

Es evidente el esfuerzo productivo efectuado en esta fase (la más importante desde el punto de vista del equipo de producción pues de su correcto planteamiento puede depender el ajuste económico del presupuesto). Además de los miembros del equipo de producción es preciso contar con el realizador y sus ayudantes, con algunos técnicos, con directores de personal y de recursos humanos, con servicios jurídicos a la hora de las contrataciones, con personal artístico, con empresas subcontratadas y proveedores, etc. En la televisión, la grabación se convierte, con frecuencia, en la última fase si se trabaja en vivo y en multicámara, es decir, con varias cámaras a la vez cuyas señales se seleccionan mediante un Switcher (mesa de mezclas) que permite escoger en cada momento la señal de la cámara que se desea que salga al aire. Si el programa es diferido y existirá postproducción, suele registrarse por bloques de grabación que después serán debidamente montados. A partir del registro tiene lugar una de las fases más creativas del proceso de producción audiovisual que



es la del montaje, edición y postproducción. Se trata de dar forma al programa a partir de las imágenes disponibles. En esta fase se produce la incorporación de efectos del tipo electrónico y digital, diseños y gráficos creados a base computadora.

### **3.9 EXPLOTACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN.<sup>21</sup>**

Un programa de televisión se realiza para obtener varios beneficios, que no siempre son de tipo económico directo. En un programa de televisión, de producción ajena (programas que la televisora compra), la explotación y comercialización son mucho más complejas y suelen estar previstas desde el momento en que se gestiona la financiación para iniciar la producción. Cuando hablamos de financiación o financiamiento, resaltamos como un capítulo importante aquellos anticipos que el productor obtiene a cuenta de la futura explotación y comercialización:

- Derechos de antena, o de emisión por televisión
- Preventa del producto
- Cobro anticipado de patrocinios y cualquier espacio publicitario

Las televisoras reciben financiamiento (si son públicas) o simplemente ingresa por venta de espacios publicitarios y por patrocinio. Por ello cuentan con una dirección comercial que se encarga de la contratación publicitaria, de la comercialización y explotación de programas y de la explotación impresa, sonora o de cualquier índole de los programas y sus derivados. Esta dirección procura la obtención de ingresos mediante la explotación comercial de los programas producidos, adquiridos y emitidos por la televisora. Para ello debe contar con una unidad de “marketing”, que se encargue de introducir los

---

<sup>21</sup> Ibidem. P. 159-161.

productos en los mercados internacionales existentes, y que explore vías de apertura de nuevos mercados.

## **CAPÍTULO IV**

### **4. REALIZACIÓN DE PROGRAMA JUVENIL PARA VÍA, EL CANAL DE CELAYA.**

#### **4.1 LA HISTORIA DE VÍA, EL CANAL DE CELAYA.<sup>22</sup>**

##### **4.1.1 HORIZONTE TELEVISIÓN.**

El 22 de septiembre 2002, nació en Celaya, un proyecto televisivo que revolucionó dicho medio en la ciudad, saliendo al aire en la señal del canal 14 del sistema de cable “Teleicable del Centro”, con el nombre de Horizonte Televisión, teniendo sus instalaciones en el número 508 de la Av. Lázaro Cárdenas, era un canal hecho por celayenses y para los celayenses, atendiendo así las necesidades de información, comunicación e identificación de las cuales sufría la ciudadanía, con programas que además de informar a las personas y formarles una opinión, también las invitaba a formar parte de las producciones que se realizaban, abriendo así espacios para que los celayenses pudieran mostrar sus talentos artísticos, habilidades deportivas expresarse, e incluso exponer sus necesidades y quejas al gobierno municipal.

Detrás de este proyecto, existieron dos partes, una dedicada al contenido y otra era la responsable de la inversión económica, el primero se llama Luciano Frías, un hombre que se preparó en el ámbito de la producción audiovisual y quien tuvo ciertas experiencias en los Estados Unidos y fue el autor intelectual del canal de televisión, en entrevista comentó que el hecho de poder ver realizado el proyecto fue para él como un sueño hecho realidad, pues era justo como lo había visualizado, resaltando las ventajas que un canal que se

---

<sup>22</sup> LEÓN CAMARGO/ José Luis. Documental, **Los Inmortales, la historia de la Tv en Celaya**. 2011.

transmite por televisión de paga tiene en contra de uno de señal abierta y que a pesar de la corta estancia que tuvo en el proyecto, logró consolidar lo que tanto había buscado. “Para mí, Horizonte TV, fue un sueño que se llevó de lo más profundo de mi sentir, desde visualizarlo hasta tratar de darle a Celaya una televisión que ya fuera de un buen nivel, con una calidad determinada, que te puedas pasar más de 5 minutos viendo un programa y más si estás compitiendo con una barra de canales de gran calidad, cuando logras que la gente te prefiera en lugar de un Discovery, olvídate lo tienes todo, tienes muchas ventajas, la información es local, el sentimiento de la localidad lo puedes plasmar en tu programa y si tienes eso te puedes poner al tú por tú con televisa si quieres” Luciano Frías.

La segunda mente detrás de Horizonte, se llamó Toribio Balderas, cuñado de Luciano Frías, y fue el quien aportó las instalaciones y el equipo de producción televisiva, la remodelación del edificio y los salarios para los trabajadores que hicieron que las producciones del canal fueran de buena calidad visual, este acontecimiento cambió la forma en que los celayenses veían la televisión. Así comenzó una nueva etapa para la televisión en Celaya con un canal que prometía ser el más solicitado de la ciudad y la gente lo recibió de buena forma, logrando así la tan deseada identificación con los celayenses. “Con muchos sueños, con mucho entusiasmo, con mucha ilusión, empezamos a crear todo lo que actualmente existe. Yo creo que el mayor logro que ha tenido VIA (antes horizonte tv), a lo largo de estos 10 años, ha sido consolidarse como EL CANAL DE CELAYA, eso que inició como un simple eslogan ahora es parte de la ciudad” Toribio Balderas.

#### **4.1.2 VÍA, EL CANAL DE CELAYA.**

Actualmente, Horizonte Televisión, ostenta el nombre de Vía, El canal de Celaya, y se transmite por el canal 10 del sistema de cable, Cablecom, además

de también estar disponible su programación en vivo a través de internet en la página: [www.viaelcanal.tv.com](http://www.viaelcanal.tv.com). Sobreviviendo a grandes altibajos y gracias a la entrega y entusiasmo de los trabajadores de esta empresa, el canal Vía lleva al aire 13 años de programación desde su fundación en el año 2002, esa consistencia y subsistencia es para Toribio Balderas, propietario del canal, el mayor de los logros de Vía.

La programación actual de este el canal 10, es de gran utilidad para la ciudadanía ya que informa y congrega a la ciudadanía, a pesar de las carencias, necesidades y decadencias tecnológicas y de otros tipos de las cuales padece este canal de televisión, también le ha dado al pueblo celayense una identificación, una forma de expresar aquellos que les inquieta y con lo que no están de acuerdo, mostrar sus talentos y habilidades además de ser un medio de gran alcance para solicitar algún tipo de ayuda o si bien anunciar tu producto o servicio.

“El sueño nunca se acaba, tenemos la intención de continuar, en otras ocasiones que las concesionarias han cambiado de propietario, siempre el problema es vía, que vamos a hacer con vía, mientras nos sigan rentando el espacio, seguiremos trabajando, no tenemos ningún inconveniente, sabemos de la necesidad que existe del canal, posiblemente nosotros cerremos y que venga otro canal, pero tengan la seguridad de que no es fácil porque hemos visto que lo han intentado con otros canales que se han aventurado y no han durado, la ciudad no da para 2 canales” Toribio Balderas.

## 4.2 PRODUCCIONES INTERNAS ACTUALMENTE AL AIRE.

### 4.2.1 VALE SABER.



Programa de corte político-social, que se transmite en vivo de lunes a viernes a las 8:30pm, por Vía, el canal de Celaya, por el 10 de Cablecom, con una duración de 30:00 minutos, el encargado de la producción, reporte, entrevistas y conducción es el señor Germán (Xermán), Vásquez, quién cuenta con una amplia trayectoria en los medios de comunicación y el periodismo en Celaya, habiendo incursionado en periódicos como "El Sol Del Bajío" y "a.m.", en radiodifusoras como "TVR Comunicaciones" y el canal Vía, de Celaya, donde además de encargarse de la conducción de diferentes tipos de programas, también ocupó el puesto de jefe de información, en el área de noticias. A través de esta producción, "Don Xermán" ha logrado ayudar a muchas personas que noche con noche sintonizan el canal 10 para verlo, además de señalar problemas políticos, sociales, temas de interés local o hasta nacional, otorga también espacios gratuitos en su programa para aquellos deportistas que desean solicitar apoyo para continuar con su carrera o artistas que buscan difundir el arte en nuestra ciudad o celayenses que ya sea en el estudio o a través de llamadas telefónicas desean denunciar alguna injusticias, negligencias, abuso de las autoridades o bien expresar su sentir ante alguna situación ocurrida en la ciudad. También cuenta con algunas secciones grabadas por colaboradores invitados a participar una vez por semana. Al tener

un equipo de producción muy reducido "Vale Saber" tiene poca calidad visual y de diseño, pero su contenido humano es un plus, que mantiene cautivo a un público fiel, agradecido y participativo. Las secciones con las que cuenta el programa, son las siguientes:

- **"Paz y espiritualidad "**, con Francisco Sandro
- **"Política y economía"**, con Héctor Gómez De La C
- **"La voz del cronista"** con Fernando Amáte
- **"Con el criterio de"** con Jeremías Ramírez Vasillas
- **"Contabilidad"** con Emigdio Archúndia
- **"El cartón"** con Baldo
- **"Asuntos políticos y sociales"** con José Carlos Guerra Aguilera
- **"Adivina adivinador"**

#### 4.2.2 VÍA NOTICIAS NOCHE.



Es el noticiario estelar de este canal, se transmite en vivo de lunes a viernes de 9:00pm a 10:00pm, con un formato dinámico y variado, dando a conocer

noticias que van desde el ámbito local hasta el nacional. El conductor titular de este programa de noticias es "Pepe" Báez, nacido en la ciudad de México, pero radicado en la ciudad de San Miguel De Allende desde los 10 años de edad. Se forjó como periodista en esta ciudad, iniciando en los medios de comunicación con un programa cómico y de revista, pero después se enfocaría en el periodismo político y policiaco, sus más de 19 años en los medios informativos lo avalan como una voz respetada y de mucho peso en el ámbito periodístico del estado de Guanajuato. Siendo este el producto más importante que ofrece la barra de programas del canal Vía, es el que mejores ingresos proporciona a la empresa y la producción que cuenta con más televidentes. Para lograr ese dinamismo que distingue a "Vía Noticias Noche", se incluyen varias secciones que tratan temas diferentes de interés general, que se van escogiendo según la temporada. Las secciones son las siguientes:

- **"Desde adentro"**: Reportaje semanal que aborda un tema en específico, que el reportero elige a su consideración. Ej. Extorsiones, enfermedades, planificación familiar, etc.
- **"Cuide su salud"**: Reportaje semanal que informa sobre alguna enfermedad en específico y recomienda algunos cuidados para prevenir dicha enfermedad. Por lo regular se incluye en temporada de vacunación o en invierno.
- **"Envíame ayuda"**: Se usa con mucha frecuencia durante el mes de diciembre, ya que en esas fechas Vía, realiza la campaña envíame ayuda, la cual consiste en llevar ropa y juguetes a comunidades rurales del municipio, pero también se llega a utilizar en casos especiales en los que personas que sufren alguna enfermedad o tienen dificultades económicas piden al canal hacer un reportaje solicitando a los televidentes un apoyo o donación de algún equipo médico.



### 4.2.3 VÍA NOTICIAS PRIMERA EMISIÓN.



Es el segundo formato de noticiario que se maneja en la empresa, a diferencia de su hermano mayor, este noticiario solo dura 30 minutos, así que cuenta con una menor cantidad de notas periodísticas, pero que son las más importantes del día.

Con este formato de media hora se sigue con la idea de tener noticiarios que disten de ser tediosos, sino más bien rápido y digerible. Quien conduce esta emisión de Vía Noticias es Vianey Monreal.

Este noticiario se transmite en un horario vespertino, de 15:00pm a 15:30pm y a diferencia de la emisión nocturna, en este se efectúa diariamente la rifa de un pastel para los cumpleaños de ese día, además de tener una sección exclusiva de emisión, "En La Red", que consiste en presentar, videos, fotos, documentos o cualquier tipo de fenómeno viral que este causando revuelo en internet.

#### 4.2.4 TARDES DE CAFÉ DESDE CELAYA.



Programa de revista, originalmente dirigido a las amas de casa, quienes buscaban un programa donde pudieran entretenerse y enterarse de todo tipo de fiestas y eventos, aprender recetas de cocina, escuchar su horóscopo, aprender sobre moda y jardinería. Comenzó siendo producido por Laura Montoya, quien vivía su primera experiencia como productora de televisión, la cual no duraría mucho ya que a pesar del éxito del programa y la aceptación de las madres de familia, la empresa no encontró en ella el dinamismo y la capacidad para resolver problemas al momento, cualidades que buscaba en una productora. El programa quedó en manos de Laura Álvarez, quien a pesar de haber cambiado en muchos aspectos el formato y el estilo del programa e inclusive a la primera conductora, ha logrado mantener el programa con varios patrocinadores, altas ventas y un público fiel y cautivo. Tardes de Café es conducido por la pareja formada por Alejandra Urbina "La princesa", una ama de casa que tras haber criado a sus dos hijos decidió que sería buena idea conducir un programa de televisión, además de ser quién sustituyó a la pasada conductora y Antonio Lavín reconocido actor de teatro de la ciudad y nieto de la ex cronista de Celaya, Abigail Carreño de Maldonado, juntos hacen pasar un rato agradable a las amas de casa celayenses. Este programa tiene una duración de una hora y es transmitido de las 16:00hrs a las 17:00hrs, de lunes a viernes.



Esta producción cuenta con distintas y muy variadas secciones como jardinería, cocina, deportes, tecnología, "Descubriendo tu ciudad", "Con Todo seguridad" y "El reportaje urbano", además de contar con la presencia de distintos invitados, desde médicos, músicos, pintores, poetas, abogados, actores, maquillistas, masajistas, acróbatas, escultores, sociedades civiles, escuelas, terapeutas, psíquicos, investigadores, personajes sobresalientes de la ciudad, comediantes, fotógrafos, cineastas, DJ's, personas altruistas, amas de casa, funcionarios públicos, cocineras, altruistas, empresarios, dermatólogos, cirqueros, nadadores, atletas, etc.

#### 4.2.5. PROTAGONISTAS Y TESTIGOS.



Un programa más de corte político-social dentro de la barra de programas que ofrece Vía, el canal de Celaya, pero a diferencia de “Vale Saber” y “Vía Noticias”, “Protagonistas y testigos” tiene un estilo más ameno y no de confrontación, es un foro donde, políticos, intelectuales, músicos, deportistas y personajes de nuestra ciudad pueden comunicar sus informes de gobierno, actividades, convocatorias, concursos, solicitar apoyos, promocionar su nuevo libro, cortometraje, disco, etc., todo esto acompañado de una conversación amena llena de anécdotas, recuerdos y risas. Conduce Guillermo Caballero

Mendoza, graduado de la Universidad Lasallista Benavente, experimentado periodista que formara parte del equipo de noticias de TV Azteca en la Ciudad de México, pero por razones de salud regresó a su natal Celaya, donde se convirtió en el primer conductor de un noticiero de televisión por cable, en la ciudad, siendo así el titular del entonces llamado “Horizonte Noticias”, después de un tiempo de ser el único conductor de dicho noticiero inclusive en el proceso de transformación de este a “Vía Noticias”, decide dejar el canal por razones personales y de trabajo, pero no puede pasar mucho tiempo lejos de las cámaras y así fue como se convirtió en el conductor del nuevo proyecto “Protagonistas y testigos”, inventando el mismo la frase o eslogan de este, “Los esperamos la próxima semana, aquí, donde solo somos testigos, no protagonistas de los hechos...”

#### 4.2.6. MUNDO DEPORTIVO.



Programa semanal grabado, especializado en deportes, transmitido todos los lunes en un horario nocturno de 22:00hrs a 23:00hrs, con varias secciones que

incluyen tecnología, “cartoons” deportivos, el resumen de la jornada de fútbol de primera división mexicana, un análisis crítico al último partido del equipo de la ciudad, el Celaya FC, una sección con videos de modelos “sexys” llamada “El beso de las buenas noches”, pero el segmento con más fuerza y el preferido por sus televidentes es “La entrevista”, donde personalidades deportivas de origen celayense hacen gala de los éxitos obtenidos a los largo de sus carreras y donde son cuestionados también sobre su infancia hasta su último torneo o participación en alguna justa deportiva. Entre los entrevistados más destacados están la nadadora olímpica en Londres 2012, Liliana Ibáñez, el campeón para paraolímpico Saúl Mendoza y el Campeón mundial mini mosca del CMB, Robinson Castellanos. Conduce Nicolás Lemús García, quien además de ser titular de este programa, también es la voz oficial de los promos y spot’s de este canal.



## 4.3 PRODUCCIONES INDEPENDIENTES ACTUALMENTE AL AIRE.

### 4.3.1 MISIÓN JOVEN.



Un programa para jóvenes en favor de la evangelización, que aborda diferentes temas actuales y secciones muy interesantes, misiones al servicio de la palabra, "Misión Joven" es un programa patrocinado por los misioneros servidores de la palabra, que se transmite en vivo todos los martes de 18:30hrs a 19:30hrs y que es conducido por un grupo de jóvenes católicos devotos y entusiastas que han logrado mantener esta producción al aire por más de dos años ininterrumpidos. Su productor, Daniel Ruíz Tello, es también uno de los conductores del programa, además de editarlo y comercializarlo. Daniel es otro graduado de la Universidad Lasallista Benavente de la carrera de Ciencias de la comunicación que tiene una participación en el canal Vía. Esta producción

busca por medio de secciones como "El ABC del cine", "Había una vez...", "Sintonízate", entre otras, cultivar o bien fortalecer la fe católica de los jóvenes celayenses.





#### 4.3.2 TV MERKABA.



Es un programa de la renovación carismática católica de la Diócesis de Celaya, del cual se encarga el ministerio de televisión, es un grupo de creyentes católicos que buscan fomentar esta religión a través de cantos y oraciones, donde piden bendiciones a quienes llaman al canal para que oren por ellos.

Esta producción tiene una duración de una hora y se transmite todos los jueves de 18:30hrs a las 19:30hrs. Además de lo ya mencionado los hermanos de Merkaba aprovechan este espacio en televisión para solicitar un “apoyo” económico a todos sus televidentes proporcionando diferentes cuentas bancarias. Este ministerio religioso se dedica también a producir y transmitir

programas de radio con la misma estructura y temática a través de las estaciones de TVR Comunicaciones, como son “La Mejor FM” y “Stereo Rey”.

#### 4.3.3 FIEBRE GRUPERA.



Programa de onda gruperá que cuenta con más de 10 años al aire a través de este canal. Tiene un público meta muy bien definido y muy fiel a esta producción, además de tener un gran alcance ya que es retransmitido en varios municipios del estado de Guanajuato, como Tarimoro, Salvatierra, Cortazar, Moroleón, Acámbaro, entre otros. La transmisión en vivo de “Fiebre Gruperá” tiene lugar todos los viernes a las 7:00pm terminando está a las 8:00pm, por lo regular tiene invitados muy variados y personalidades de la música regional mexicana como lo son bandas sinaloenses, grupos norteños, mariachis, solistas, entre otros. Los encargados de la conducción son las autonombradas

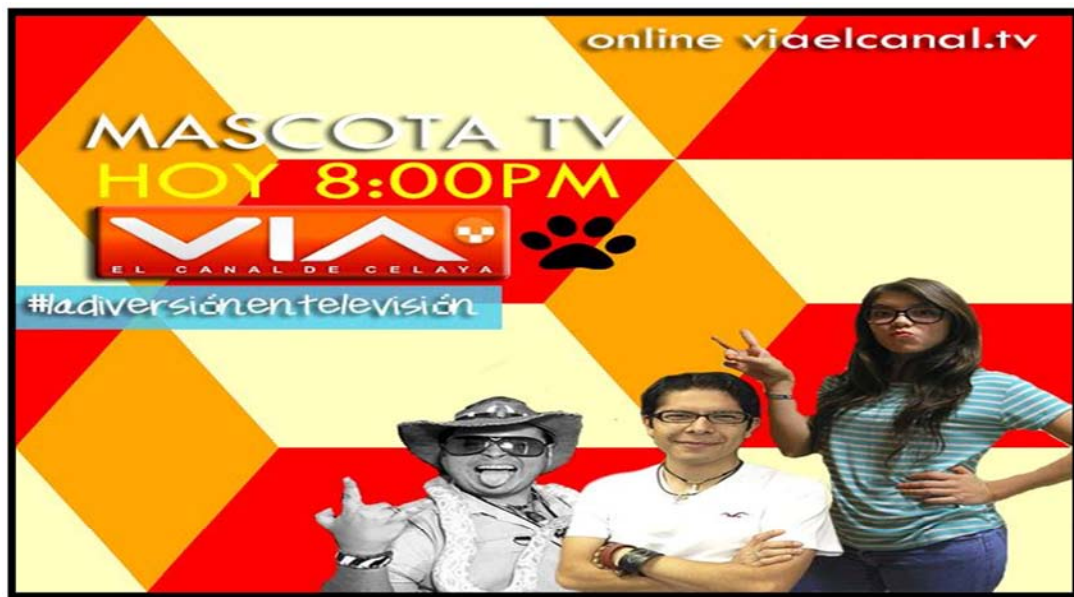
como “Las plebes”, “Deby” Hurtado, Paulina Estrada y Grecia Hurtado, juntas ponen en predicamentos a todos sus invitados con sus preguntas de doble sentido, bailes y conversaciones muy candentes. Es así como este producto audiovisual se mantiene en el gusto del público por tantos años, siendo uno de los favoritos de la audiencia celayense. Su productor Luis Eduardo Ramírez, cuenta con gran experiencia en la música regional.



#### 4.3.4 MASKOTA TV.

Es un programa de corte familiar conducido por el productor Daniel Ruíz Tello y la carismática conductora Blanca Rico Rodríguez, apoyados en la conducción por el veterinario zootecnista Eduardo Gil, mejor conocido como “Dr. Snake” quien en su divertida sección “Masco Tips” da a conocer datos nuevos e interesantes sobre los animales tanto domésticos como salvajes, desde un

perro hasta un jaguar. Este programa también cuenta con otras secciones como la favorita de todos “Mascoteando” donde los conductores visitan a sus seguidores “Mascoteros” quienes le muestran sus mascotas a las cámaras del programa y comparten divertidas anécdotas con sus animales, también cuenta con otras secciones como es “Sabias qué?” con datos curiosos sobre el mundo animal y “El Video del Final” que muestra videos chuscos donde los protagonistas son las mascotas, además de sus atractivas rifas donde se regalan premios como comida, bebidas y entradas al cine, los cuales son patrocinados por establecimientos como “Santa Clara”, “Crepería Villemont”, “Irish Pub” y “Cinépolis”. Este divertido y entretenido programa cuenta con media hora de duración, de las 20:00hrs a las 20:30hrs y está al aire en vivo todos los miércoles.



### 4.3.5 ACTUAL BARRA PROGRAMÁTICA DE VÍA, EL CANAL DE CELAYA

HORARIO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
<b>PROGRAMACION: EN REPETICION</b>							
	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
06:30 a.m.		VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	
07:00 a.m.		Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	viernes	
07:30 a.m.							
08:00 a.m.	VALE SABER (V)	VALE SABER (L)	VALE SABER (M)	VALE SABER (M)	VALE SABER (J)	RESUMEN SEMANAL	repeticion
08:30 a.m.						VALE SABER	TVMERKABA
09:00 a.m.							
09:30 a.m.	REPETICION (V)	REPETICION (L)	REPETICION (M)	REPETICION (M)	REPETICION (J)	REPETICION (productor)	REPETICION (productor)
10:00 a.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ
10:30 a.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
11:00 a.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
11:30 a.m.	REPETICION	REPETICION	REPETICION	repeticion	repeticion	REPETICION	repeticion
12:00 p.m.	PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	NSB	MUNDO DEPORTIVO	Mision Joven	TVMERKABA	NSB	Mision Joven
12:30 p.m.	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	REPETICION	RESUMEN SEMANAL
01:00 p.m.						HABLEMOS DE NOSOTROS	VALE SABER
01:30 p.m.	VALE SABER (V)	VALE SABER (L)	VALE SABER (M)	VALE SABER (M)	VALE SABER (J)	REPETICION	REPETICION
02:00 p.m.	REPETICION (V)	REPETICION (L)	REPETICION (M)	REPETICION (M)	REPETICION (J)	MUNDO DEPORTIVO	PROTAGONISTAS Y TESTIGOS
02:30 p.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	REP / productor	REP / productor
						TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ
<b>PROGRAMACION: EN VIVO</b>							
03:00 p.m.	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	PROTAGONISTAS Y	REPETICION
03:30 p.m.	VALE SABER (V)	VALE SABER (L)	VALE SABER (M)	VALE SABER (M)	VALE SABER (J)	TESTIGO	MUNDO DEPORTIVO
04:00 p.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	REP / productor	REP / productor
04:30 p.m.						TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ
05:00 p.m.	NOTICIAS TARDE Lunes	NOTICIAS TARDE Martes	NOTICIAS TARDE Miércoles	NOTICIAS TARDE Jueves	NOTICIAS TARDE Viernes	repeticion	repeticion
05:30 p.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS		CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	Mision Joven	FIEBRE GRUPERA
06:00 p.m.						repeticion	REPETICION
06:30 p.m.		MISION JOVEN	CLASIFICADOS			FIEBRE GRUPERA	NSB
07:00 p.m.	NUTRICION			TVMERKABA			REPETICION
07:30 p.m.	SALUD Y BELLEZA						PROTAGONISTAS Y TESTIGOS
08:00 p.m.	CLASIFICADOS						
08:30 p.m.	VALE SABER	VALE SABER	VALE SABER	VALE SABER	VALE SABER		
09:00 p.m.	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	RESUMEN SEMANAL	NOTICIAS TARDE v
09:30 p.m.						VIA NOTICIAS	RESUMEN SEMANAL
10:00 p.m.	MUNDO DEPORTIVO	PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	REPETICION	VALE SABER
10:30 p.m.						PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	
	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
	EL CLASIFICADO ES TRANSMITIDO TODA LA NOCHE HASTA 6:30 AM					CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
<b>NOTA: PERSONAL DE MASTER TENGAN CRITERIO PARA LA PROGRAMACION LO QUE DICE GERMAN ES PORQUE ES EL QUIEN DECIDE</b>							
<b>CUAL PROGRAMA REPETIR EL FIN DE SEMANA Y LOS QUE ESTAN EN BLANCO PROGRAMAR CON DIRECCION CUAL REPETIR</b>							
<b>NO PONER CLASIFICADOS SOLO QUE SEA DE MEDIA HORA Y CERRAR TRANSMISION HASTA LA HORA MARCADA</b>							

### 4.3.6 BARRA PROGRAMATICA DEL CANAL VÍA, CON LA INSERCIÓN DEL PROGRAMA “HASHTAG”.

HORARIO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
<b>PROGRAMACION: EN REPETICION</b>							
	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
06:30 a.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
07:00 a.m. - 07:30 a.m.		VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	VIA NOTICIAS	
07:30 a.m. - 08:00 a.m.		Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	CLASIFICADOS
08:00 a.m. - 08:30 a.m.	VALE SABER (V)	VALE SABER (L)	VALE SABER (M)	VALE SABER (M)	VALE SABER (J)	RESUMEN SEMANAL	repeticion
08:30 a.m. - 09:00 a.m.						VALE SABER	TVMERKABA
09:00 a.m. - 09:30 a.m.	REPETICION (V)	REPETICION (L)	REPETICION (M)	REPETICION (M)	REPETICION (J)	REPETICION (productor)	REPETICION (productor)
09:30 a.m. - 10:00 a.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ
10:00 a.m. - 10:30 a.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS		
10:30 a.m. - 11:00 a.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
11:00 a.m. - 11:30 a.m.	REPETICION	REPETICION	REPETICION	repeticion	repeticion	REPETICION	repeticion
11:30 a.m. - 12:00 p.m.	PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	NSB	MUNDO DEPORTIVO	Mision Joven	TVMERKABA	NSB	Mision Joven
12:00 p.m. - 12:30 p.m.	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	MUCHACHOCHOS	REPETICION	RESUMEN SEMANAL
12:30 p.m. - 01:00 p.m.						HABLAMOS DE NOSOTROS	VALE SABER
01:00 p.m. - 01:30 p.m.						REPETICION	REPETICION
01:30 p.m. - 02:00 p.m.	VALE SABER (V)	VALE SABER (L)	VALE SABER (M)	VALE SABER (M)	VALE SABER (J)	MUNDO DEPORTIVO	PROTAGONISTAS Y TESTIGOS
02:00 p.m. - 02:30 p.m.	REPETICION (V)	REPETICION (L)	REPETICION (M)	REPETICION (M)	REPETICION (J)	REP / productor	REP / productor
02:30 p.m. - 03:00 p.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ
<b>PROGRAMACION: EN VIVO</b>							
03:00 p.m. - 03:30 p.m.	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	NOTICIAS TARDE	PROTAGONISTAS Y	REPETICION
03:30 p.m. - 04:00 p.m.	VALE SABER (V)	VALE SABER (L)	VALE SABER (M)	VALE SABER (M)	VALE SABER (J)	TESTIGO	MUNDO DEPORTIVO
04:00 p.m. - 04:30 p.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	REP / productor	REP / productor
04:30 p.m. - 05:00 p.m.	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ	TARDES DE CAFÉ
05:00 p.m. - 05:30 p.m.	NOTICIAS TARDE Lunes	NOTICIAS TARDE Martes	NOTICIAS TARDE Miercoles	NOTICIAS TARDE Jueves	NOTICIAS TARDE Viernes	repeticion	repeticion
05:30 p.m. - 06:00 p.m.	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS		CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	Mision Joven	FIEBRE GRUPERA
06:00 p.m. - 06:30 p.m.						repeticion	REPETICION
06:30 p.m. - 07:00 p.m.		MISION JOVEN	CLASIFICADOS			FIEBRE GRUPERA	NSB
07:00 p.m. - 07:30 p.m.	NUTRICION			TVMERKABA			REPETICION
07:30 p.m. - 08:00 p.m.	SALUD Y BELLEZA		HASHTAG				PROTAGONISTAS Y TESTIGOS
08:00 p.m. - 08:30 p.m.	CLASIFICADOS				ENLACE EMPRESARIAL	HASHTAG (R)	HASHTAG (R)
08:30 p.m. - 09:00 p.m.	VALE SABER	VALE SABER	VALE SABER	VALE SABER	VALE SABER		
09:00 p.m. - 09:30 p.m.	VIA	VIA	VIA	VIA	VIA	RESUMEN SEMANAL	NOTICIAS TARDE v
09:30 p.m. - 10:00 p.m.	NOTICIAS	NOTICIAS	NOTICIAS	NOTICIAS	NOTICIAS	VIA NOTICIAS	RESUMEN SEMANAL
10:00 p.m. - 10:30 p.m.	MUNDO DEPORTIVO	PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	REPETICION	VALE SABER
10:30 p.m. - 11:00 p.m.						PROTAGONISTAS Y TESTIGOS	
	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS	CLASIFICADOS
EL CLASIFICADO ES TRANSMITIDO TODA LA NOCHE HASTA 6:30 AM NOTA: PERSONAL DE MASTER TENGAN CRITERIO PARA LA PROGRAMACION LO QUE DICE GERMAN ES PORQUE ES EL QUIEN DECIDE CUAL PROGRAMA REPETIR EL FIN DE SEMANA Y LOS QUE ESTAN EN BLANCO PROGRAMAR CON DIRECCION CUAL REPETIR NO PONER CLASIFICADOS SOLO QUE SEA DE MEDIA HORA Y CERRAR TRANSMISION HASTA LA HORA MARCADA							

## **4.4 PROPUESTA DE PROGRAMA DE REVISTA JUVENIL PARA VÍA EL CANAL DE CELAYA.**

### **4.4.1 HASHTAG**

Es la propuesta de programa juvenil que se le hizo a la dirección del canal Vía de Celaya, para iniciar un proyecto llevado a cabo por gente que trabajaba en el canal, detrás de cámaras, con un horario de 8 horas al día y que al pasar más tiempo en el canal que ni en nuestros hogares nos percatamos de la falta de un programa que fuera realmente entretenido, dinámico y que estuviera dirigido al público joven de Celaya, partiendo de estos conceptos nació el nombre, “HashTag” haciendo referencia a una de las palabras más usadas por los jóvenes en las redes sociales como “Facebook” y “Twitter” o aplicaciones como “Instagram”, refiriéndose a la acción de etiquetar o resaltar un hecho, movimiento social o evento de moda con efectos virales en la internet como por ejemplo #NoEraPenal el cual apareció minutos después de la eliminación de la selección mexicana en el mundial de Brasil 2014, a causa de un penal mal marcado y cobrado por la estrella del equipo holandés Arjen Robben. #NosFaltan43 surge ante la indignación de los jóvenes y la sociedad en general ante la desaparición de los 43 estudiantes de la escuela normal de Ayotzinapa, Guerrero. #RenunciaEPN es un clamor popular ante la respuesta nula del gobierno federal, encabezado por Enrique Peña Nieto para resolver los diferentes problemas que aquejan al país, como la inseguridad y la desigualdad social. #IceBucketChallengue éste hashtag fue utilizado a finales del 2014 para promover la acción de grabar un video donde las personas se echaban encima una cubeta con hielos y agua y lanzaban el reto a algún amigo o conocido, esto también implicaba hacer una donación económica a una fundación estado unidense que ayuda a los niños enfermos de ELA (esclerosis lateral amiotrófica). #ChapoLibre se refiere a la segunda fuga del famoso capo del cártel de Sinaloa, Joaquín Guzmán Loera, alias “El Chapo” de la prisión de máxima seguridad del altiplano, en el Estado de México. Entre otros.

Con un nombre, un concepto y un público meta, se realizó el primer programa piloto producido por Luis León Camargo un joven que recién había terminado su carrera de Ciencias de la comunicación, en la Universidad Lasallista Benavente, en la conducción estaba Joshua Rodríguez, un joven que además de encuadrar bien a cámara, es divertido, dinámico y sin lugar a duda el conductor principal del programa, le sigue Ale Sánchez Razo quien con su energía y su personalidad desinhibida le da un giro fuerte y feminista, pero divertido al programa, después está Michel Álfaro, recién llegado del DF, con amplia experiencia en medios y entrevistas a personalidades internacionales como Romeo Santos, Jesse y Joy, Armin Van Buuren, Dwaeyn Jhonson, entre otros fue el complemento perfecto para integrarse como conductor ya que siempre tiene un comentario apropiado para la situación y su gustada sección “Reto A Mich” donde el recibe retos del público y en caso de no poder superar dicho reto, será castigado de la forma en que sus demás compañeros o la producción lo decidan, por último pero no menos importante, para terminar este cuarteto de conductores está Yulma Martínez, originaria de Torreón, Coahuila, Yulma cuenta con un carisma natural que a todos encanta y fascina, además de encuadrar como pocas frente a la cámara gracias a su hermoso rostro, además de eso cuenta con un muy peculiar acento norteño que le hace ser especial entre todos los conductores de Vía, así es como con su ternura, su carisma y su belleza completa a los cuatro conductores que conforman “HashTag”.



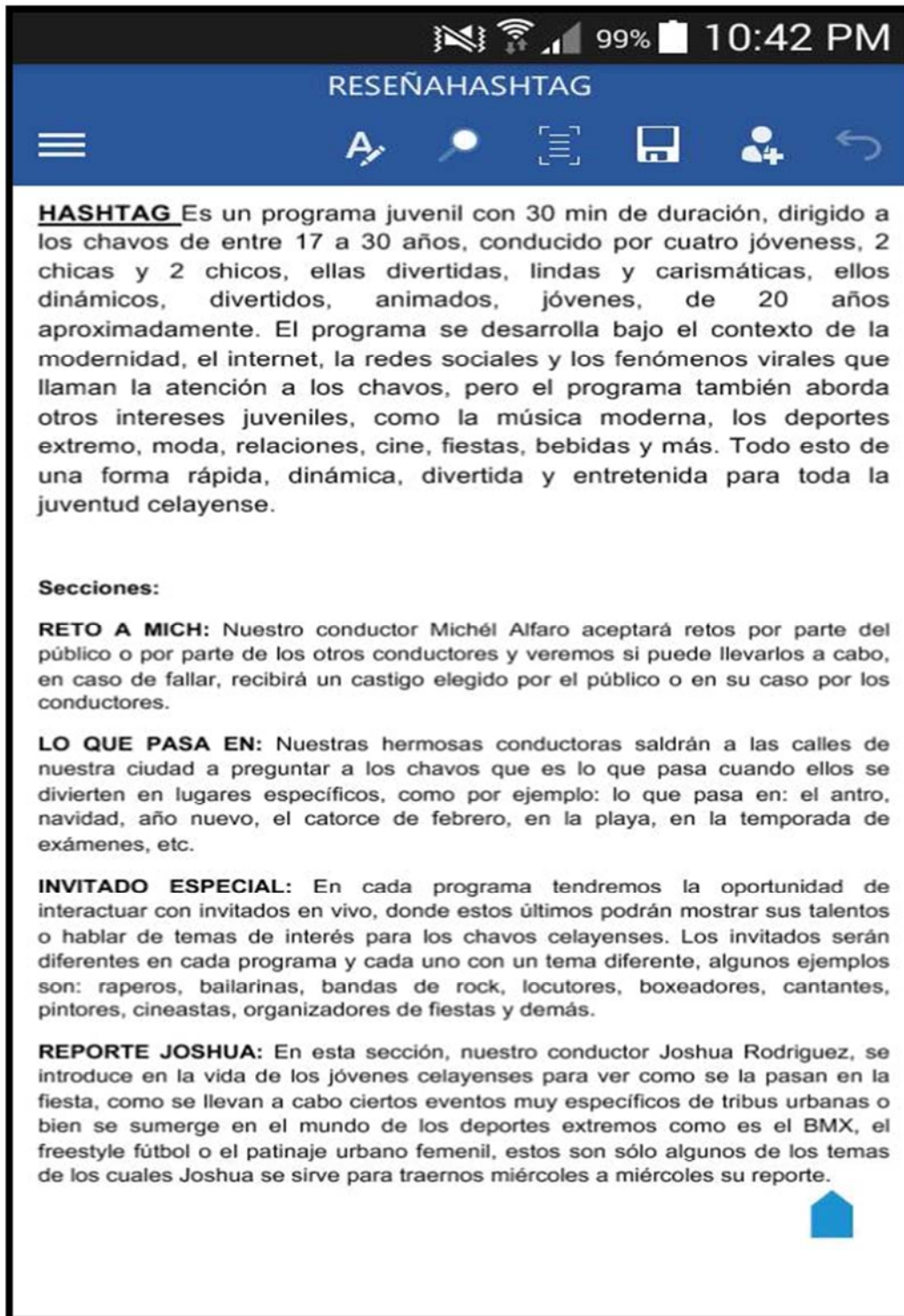




Así fue como “HashTag” salió al aire el 20 de Septiembre del 2014, convirtiéndose de inmediato en la mejor opción televisiva para los jóvenes todos los miércoles de 19:00hrs a 19:30hrs, contando con las siguientes secciones:

- **“Reto a Mich”**
- **“Reporte Joshua”**
- **“Lo que pasa en”**
- **“Invitado especial”**
- **“Video del final”**

A continuación se muestra una imagen de la propuesta televisiva de programa juvenil que se presentó a la dirección de Vía, el canal de Celaya y fue aceptada.



#### 4.4.2 ESCENOGRAFÍA



Una vez obtenida la “luz verde” para poner en marcha el programa, varios trabajadores de Vía, el Canal de Celaya (incluyendo al productor), se dispusieron a diseñar, trabajar, pintar y armar la escenografía para “HashTag” la cual consistía en seis mamparas de madera, cuatro de ellas pintadas con la temática de la vida nocturna de una ciudad y dos negras como fondo y para expandir el alcance de la escenografía. Las cuatro mamparas principales se pintaron completamente a mano, usando pinceles, brocha y muchos litros de pintura acrílica, dicho proceso duró aproximadamente dos meses. La escenografía también cuenta con dos tapancos lo cuales están cubiertos por uno piso de plástico de color amarillo y cuyo objetivo es crear un efecto de “altura” en los conductores; además se contó con un equipo de luces de colores para la entrada de cada programa, una lámpara colocada de forma frontal hacia

los conductores en turno (sólo dos dan la bienvenida), y un foco de luces de colores colocado en forma cenital para poder dar más profundidad a la escenografía cuando el estudio se encuentra en completa oscuridad. También se cuenta con dos sillones individuales de color azul y 5 “cubos” de colores variados para los momentos en que sea necesaria una charla más extensa con alguno de nuestros invitados especiales.



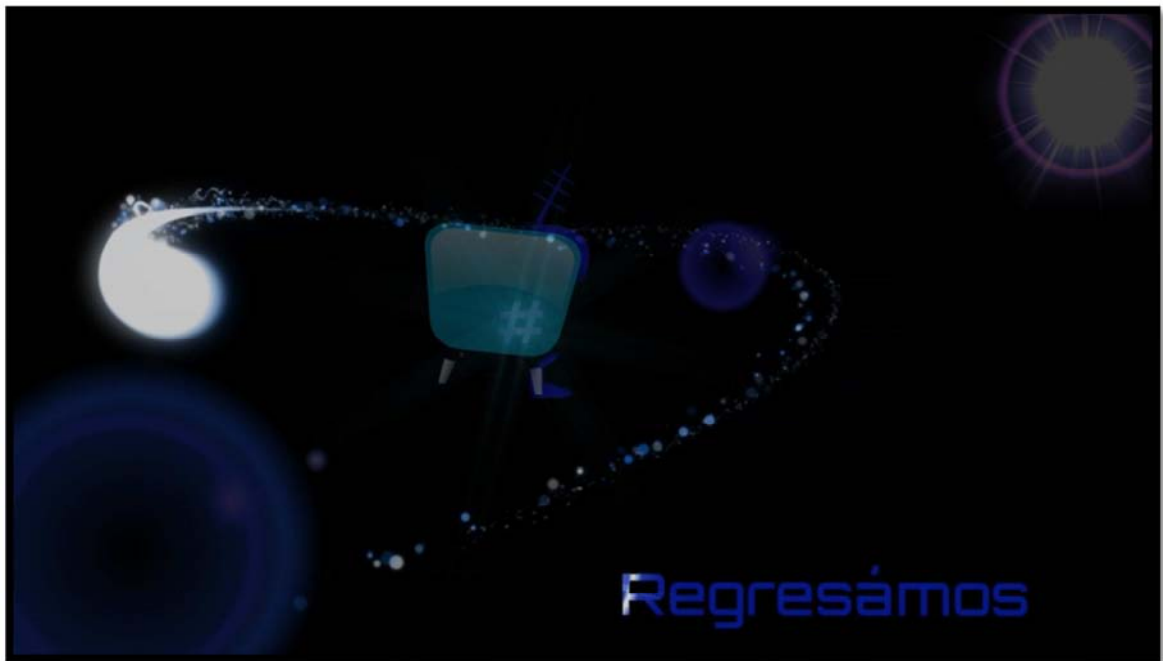
#### 4.4.3 IMAGEN DEL PROGRAMA



Las cortinillas del programa (entrada, continuamos, regresamos y salida) fueron elaboradas en el Software para producción de video profesional Sony Vegas Pro 11. El logo (se muestra en la imagen superior) fue tomado de la imagen final de la cortinilla de entrada. El logo consiste en un fondo negro con destellos y círculos de colores y luces brillantes en constante movimiento, una pequeña televisión con vivos en color azul y que en su interior lleva el símbolo del hashtag “#” también conocido como “signo de gato” y las siglas “TV”, al centro se encuentra el punto de atracción del logo, un letrero con el nombre del programa (el mismo que podemos encontrar en la escenografía) “HASHTAG” escrito con letra tipo “Orbitron” en un color azul fuerte y brillante, al igual cuenta con luces blancas en movimiento en su interior, esta fuente fue también utilizada en los cintillos del programa para crear una sensación de integración a los espectadores. Volviendo a la presentación del programa, la cortinilla de entrada consiste en presentar escenas nocturnas de la ciudad de Celaya, tales como avenidas muy transitadas por automóviles, cuya luces aceleradas por medio de un efecto de edición, provocan la sensación de dinamismo y vida nocturna, además de haber incluido en la cortinilla un fragmento del pasaje

“Perfecto I Aranda” y “La Bola del Agua” cuya iluminación de noche hizo que fueran perfectos para ilustrar nuestra idea de vida nocturna, estilo y dinamismo. También llegan a aparecer imágenes del templo del Carmen, con su iluminación nocturna y las calles de Álvaro Obregón y El Carmen, aprovechando las luces del semáforo y los autos que ahí transitaban por la noche, todo este cuadro fue presentado con la técnica de grabación y edición “Overlap”. Mientras se aparecen cada una de estas postales de nuestra ciudad, se presentan los nombres de cada uno de nuestros conductores, en el siguiente orden: Joshua Rodríguez, Ale Razo, Yulma Martínez y Michel Alfaro. La razón por la cual presentamos lugares icónicos de la ciudad de Celaya, es con el objetivo de resaltar la ciudad en la cual se desarrolla nuestro programa, estimular a la juventud celayense a identificarse con el programa y con su propia localidad, generar en ellos un interés por los eventos y manifestaciones juveniles dentro de esta su ciudad y que se dieran cuenta de que no es necesario salir a otras ciudades, como es el caso de Querétaro o San Miguel De Allende para poder divertirse. El tema musical con el que se fondea la presentación de nuestra cortinilla se llama “Hola Australia”, perteneciente al grupo de música electrónica, originario de Monterrey, Nuevo León, especializado en el género “House”, “Carmen Noise”, cuyos integrantes son famosos también por formar parte de la banda de DJ’s “3BallIMTY”.





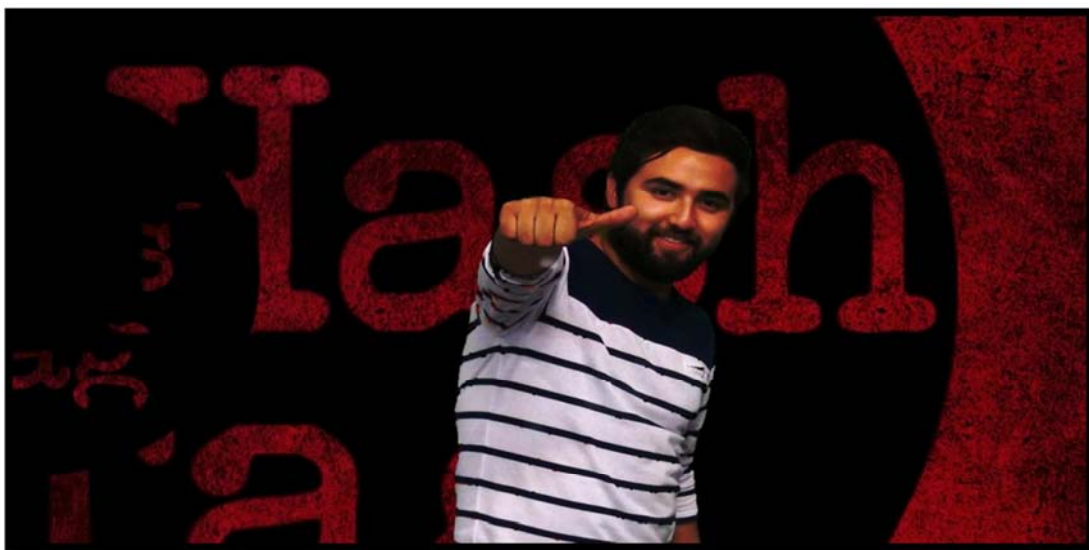
#### 4.4.4 CORTINILLAS Y CONTENIDOS DE SECCIONES.

- REPORTE JOSHUA.



La cortinilla fue elaborada en Adobe After Effects, consiste en la presentación de fotos de nuestro conductor en varias poses, en un fondo con vivos colores en rojo y negro, donde resaltan varias letras que llegan a formar la palabra

“Hashtag” y al final se forma un logo con la tipografía orbitron, donde se lee el nombre de la sección “Reporte Joshua”. Como ya mencionamos anteriormente, en esta sección, nuestro conductor Joshua Rodríguez, sale a las calles a encontrarse con aquellos jóvenes diferentes y sobresalientes en varios rubros, también acude a eventos llamativos y atractivos para los jóvenes más extremos como lo son la Copa Enduro, la cual es una carrera de motocicletas en un ambiente hostil y desértico al estilo “Rally Dakkar” y también eventos como la exposición de autos “Low Rider” los cuales han sido modificados por sus dueños, agregándoles características muy al estilo californiano (amortiguadores, colores llamativos como rosa o amarillo, llantas y rines de un tamaño mayor al original del automóvil, interiores de piel, etc.). Pero el principal objetivo de esta sección es ir a donde se encuentran los jóvenes talentos celayenses, haciendo énfasis en los deportes o disciplinas artísticas, no tan comunes, por ejemplo, se ha logrado entrevistar a patinadoras expertas del deporte extremo llamado “Roller”, chavos bicicletistas que practican el peligroso pero muy atractivo “BMX”, así como a un grupo de adolescentes entusiastas que practican el “Fútbol Fresstyle”, en el rubro artístico, se han tenido entrevistas con jóvenes músicos estudiantes del conservatorio de música de Celaya y algunos pintores.





- **RETO A MICH.**




La cortinilla de esta sección no es complicada, pero si ingeniosa, fue elaborada en Adobe After Effects y nos presenta a un público emocionado y expectante a continuación aparece la silueta de un levantador de pesas, el cual se prepara para realizar su hazaña, volvemos a ver al público cada vez mas nervioso, el atleta toma las pesas listo para levantarlas y nos damos cuenta de que este deportista tiene la cara de nuestro conductor Michel Alfaro, entonces el público lo apoya aún más, Michel logra levantar las pesas, pero el peso hace que el piso de madera se rompa y nuestro conductor caiga junto con las pesas, al final vemos la mano del conductor saliendo del hoyo creado por el impacto y se observa su dedo pulgar en señal de victoria, para así tener un final chusco muy al estilo del “Reto a Mich”. Esta sección es seguramente la más representativa del programa, ya que desde el inicio del mismo se pensó en ella, la cual, como

ya se ha mencionado en anteriores ocasiones, consiste en que nuestro conductor Michél Alfáro reciba retos por parte del público o sean asignados por la producción (por cuestiones de comercialización) y él tendrá que cumplir dichos retos, en caso de no ser así, Michel recibirá un castigo por parte de la producción y sus compañeros conductores. Dentro de los retos mas icónicos e importantes que nuestro conductor logró cumplir en su sección, está el reto de las famosas “Alitas Bomba” que consistía en comer mas de 10 de estas alitas super picosas, pero “Mich” sólo logró comer 6, también está el reto del fut tenis contra los conductores del programa de radio por internet “La Gambeteada”, donde los equipos de los 2 programas se enfrentaron en el estudio de “Hashtag”, nuestro equipo fue representado por nuestros conductores Joshua y Michel y el equipo del programa de radio, por sus conductores, Milton y Mane, cabe recalcar que dicho reto fue ganado por los chicos de “Hashtag”. Así pues “Mich” se enfrenta a varios retos en esta sección de la cual, casi nunca, sale victorioso.

#### **4.4.5 GUIÓN O ESCALETA.**

El guión o escaleta de programación, es la principal vía de comunicación, productor-conductores y productor-máster, ya que el productor no puede estar siempre en el estudio dirigiendo a los conductores y tampoco puede estar todo el tiempo en el área de controles (máster). Esta hoja contiene una guía que muestra el contenido que se presentará en ese programa, además de incluir ciertas indicaciones específicas para algún conductor o algún miembro del área de máster, por ejemplo: decir o mencionar algún comentario específico, ya sea con fines comerciales o apoyen a la fluidez del programa, preparando al espectador para el siguiente tema a tratar o una indicación técnica como puede ser, insertar música, imagen o algún efecto de sonido cuando entre alguien a cuadro o un conductor haga alguna referencia. La escaleta, esta conformada

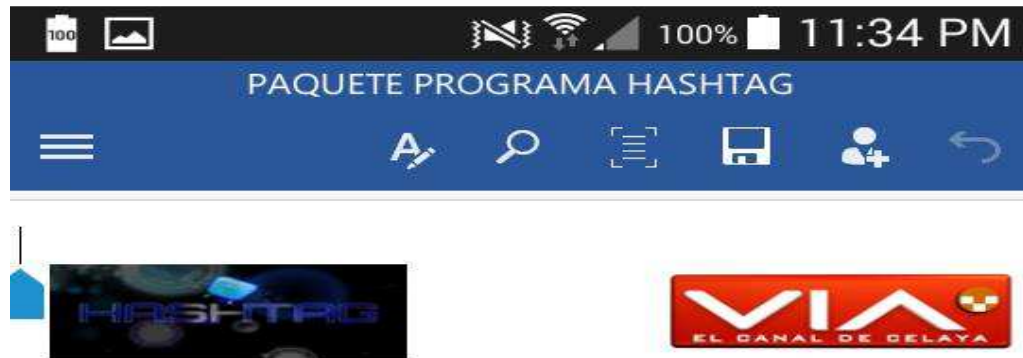
por 3 partes, cada una de ellas con una duración de 5 minutos (además de todo lo mencionado con anterioridad, la escaleta también tiene la función de indicar el tiempo de cada sección, mención, etc.). A continuación se muestra un formato de guión usado en la producción de este programa.

GUIONHASHTAG010415			
			
FECHA	01/04/2015	PROGRAMA	#HashTag
BLOQUE	1	CONTENIDO	DURACION
		<b>CORTINILLA DE ENTRADA</b>	40 seg
		BIENVENIDA YULMA Y JOSHUA Salen de atrás de las mampáras saludando. Mencionar las cuentas de twitter (@HashTag_Via) Facebook (HashTag TV Celaya ) VINE (HASHTAG TV) Y nuestro nuevo canal en YouTube (HASHTAG CELAYA TV) Invitar a que nos ayuden a llegar a los 800 likes. MICHEL INTERRUMPE DICRIENDO QUE YA TENEMOS 756. Hoy tenemos un programón que no se pueden perder, tenemos muchos invitados. Pero antes de presentar a nuestra primer invitada vamos a ver esto que nos tiene preparado la producción.	3:00 Min
1		<b>MEXICAN'T TRAILER O VIDEO</b>	2:00Min
		<b>REGRESAMOS AL ESTUDIO SENTADOS.</b> Ya está con nosotros la directora Erika Oregel ganadora del concurso de documental identidad y pertenencia del GIFF que nos viene a hablar de su nuevo proyecto que es mexican't que trata sobre ROBINSON CASTELLANOS que ya lo tuvimos como invitado. 5 Minutos de entrevista.	5:00Min
		<b>CORTE COMERCIAL</b>	2:00Min
2		<b>REGRESAMOS AL ESTUDIO SENTADOS MICHEL RECIBE</b> Ya está con nosotros Mane Wiks y HAZ para presentarnos su nuevo video clip "Olvidadamente te recordé" platiquenos sobre el video, que solo nos darán un adelanto, mañana se estrena en YOU TUBE, bueno vamos a verlo. <b>SER BREVES.</b>	3:00MIN
		<b>VIDEO OLVIDADAMENTE TE RECORDÉ</b>	1:30Min
		<b>MUSICAL DIRECTO</b>	3:00Min
		<b>RAPEROS</b>	3:00Min
		<b>CORTE COMERCIAL</b>	1:00Min
3		<b>DIRECTO CHOLAS DE CHALCO</b> REGRESAMOS AL ESTUDIO TODOS CON SUS GAFAS SIGNIFICANDO TRISTEZA O DE UN BARRIO PESADO O QUE SU BARRIO LOS RESPALDA Y CON LOS INVITADOS TAMBIEN Y TODOS PARADOS (HACER BREVES MAMADAS) AGRADECER A LOS INVITADOS PREGUNTARLES SUS REDES SOCIALES, DESPEDIR PROGRAMA, MANDAR SALUDOS Y BESOS Y ABRAZOS.	2:00Min
		<b>VIDEO FINAL: REHAB "KARATE"</b>	1:00Min
		<b>CONDUCTORES E INVITADOS</b>	2:00Min

#### **4.4.6 COMERCIALIZACIÓN.**

“HashTag” fue concebido en primeras instancias como un programa que sería dirigido a un sector de la población demasiado olvidado por parte de la programación del canal Vía y por lo tanto, también se estaba desperdiciando un mercado publicitario muy importante, de ahí la gran responsabilidad del equipo de producción del programa por lograr hacer un producto, que además de tener calidad visual y contenido atractivo para el público juvenil celayense, también fuera un buen medio para dar a conocer los productos, lugares y servicios que interesan a los ciudadanos más jóvenes y satisfaga las necesidades de los clientes, quienes buscarían anunciarse en nuestros espacios publicitarios. Los tipos de clientes potenciales que identificaron fueron varios, se desarrollaron planes y paquetes de venta para los clientes, pero aún faltaba lo más difícil, ir a estos lugares ofreciendo nuestro producto audiovisual para poder conseguir ingresos económicos para el canal. Entre los clientes potenciales encontramos principalmente a antros y bares, después entrarían tiendas de ropa, servicios de organización de fiestas, tiendas de artículos de novedades, tiendas deportivas, eventos musicales y deportivos. Así fue como logramos firmar nuestro primer contrato publicitario con el restaurant-bar “McGinnis, Irish Pub”, con quienes grabamos dos cápsulas vendidas y que se realizaron en las instalaciones de este establecimiento. Se logró firmar contratos de publicidad con el restaurant-bar “Néctar”, con el cual se acordó cubrir sus diferentes eventos musicales, presentándose la banda “Porter” en uno de ellos y el cantante “Siddhartha” en el otro, también se vendió una entrevista a los organizadores de la “Copa Enduro”, una variante del motocross que hacía su debut en esta zona del estado, los tuvimos con motocicletas incluidas en el estudio de “HashTag” para promocionar dicho evento. Durante el mes de febrero dimos publicidad al restaurante “Velaria” con quienes también llegamos a un acuerdo económico, además de proporcionarnos una cena gratis para una pareja de nuestra teleaudiencia. Así nuestro programa cumplió el compromiso que se pactó con la

dirección de Vía, el canal de Celaya, de ser un programa sustentable y contribuyente a la economía del canal. A continuación se presenta el paquete básico de comercialización para “HashTag”.



Es un programa juvenil con 30 min. de duración, dirigido a los chavos de entre 17 a 30 años, conducido por cuatro jóvenes, 2 chicas y 2 chicos, ellas divertidas, lindas y carismáticas, ellos dinámicos, divertidos, animados, jóvenes, de 20 años aproximadamente. El programa se desarrolla bajo el contexto de la modernidad, el internet, la redes sociales y los fenómenos virales que llaman la atención a los chavos, pero el programa también aborda otros intereses juveniles, como la música moderna, los deportes extremo, moda, relaciones, cine, fiestas, bebidas y más. Todo esto de una forma rápida, dinámica, divertida y entretenida para toda la juventud celayense.

**PROPUESTA 1**

- ✓ 8 spots de 20" transmitidos en vivo por cuatro semanas. Costo unitarios por spot \$150.00
- ✓ 16 spots en repetición
- \*\*\* total 24 spots en cuatro semanas aproximadamente
- ✓ 4 Menciones transmitidas en vivo Costo unitarios por Mención \$375.00
- ✓ 8 Menciones en repetición

Plus a elegir:

- 1 Entrevista en programa en vivo o nota grabada desde sus instalaciones

**COSTO DE PROPUESTA \$2,000.00 mas IVA**

COSTO REAL DE PROPUESTA \$3,700.00 más IVA

## CONCLUSIÓN

Luego de ocho meses de transmisiones ininterrumpidas, 30 programas en vivo, 25 invitados especiales, 10 rifas de regalos para el público y alrededor de 15,000 pesos de ingresos para el canal, el día 21 de abril del año 2015, "HashTag" dejó las transmisiones por motivos políticos, ya que a partir de ese mes iniciaban las campañas políticas quienes postulaban a los candidatos para puestos públicos, que serían elegidos por la ciudadanía el día 7 de junio del mismo año. Esto tras un previo acuerdo entre la dirección del canal Vía y la producción del programa, pues ya que la mayoría de los espacios de transmisión del canal serían destinados a programas de corte político, los cuales solo estarían al aire hasta el día 7 de junio. Así fue como se planeó terminar la primera temporada de "HashTag" y se comenzó a manejar la idea de iniciar una segunda temporada tras la culminación de la época de elecciones. Esto último no fue posible debido a que tres integrantes del equipo de la producción de "HashTag" fueron despedidos del canal Vía. Entre ellos se cuenta a Joshua Rodríguez (conductor principal), Abigail Salazar (reportera) y Pablo Berber (camarógrafo). Después de ocurrido este desagradable acontecimiento, la producción del programa trató de llegar a un acuerdo con la dirección del canal, pero al no haber apoyo (ni por parte de la directora ni de los nuevos integrantes del staff), el productor, Luis León Camargo decidió dar por terminada la etapa de "HashTag" en Vía. Además de haber cumplido con todos los compromisos que la producción de "HashTag" tenía con el canal (tanto comerciales como de audiencia), la realización de este programa tenía otro objetivo, quizá más valioso que los antes mencionados. Como ya se dijo antes, todo el equipo de producción que colaboró con el programa eran estudiantes, recién graduados u operadores que no aspiraban a producir televisión, pero "HashTag" cambió eso, fue la oportunidad para que todos los integrantes del equipo pudieran obtener experiencia laboral y personal, viviendo momentos únicos e irrepetibles y adquiriendo conocimientos que solamente se pueden

obtener al momento de producir televisión en vivo. Para mí como productor fue realmente gratificante el poder ver materializada una idea vaga, que nació casualmente en mi cabeza y ahora estaba convertida en un verdadero programa de televisión en vivo, tal y como lo había imaginado, así se veía en pantalla. Aún más que cualquier beneficio económico, me quedo con la experiencia profesional adquirida, el trabajo en equipo, los buenos momentos y el poder decir que fui yo quien imaginó, creó y dirigió a éste gran equipo humano, que en conjunto crearon este gran programa que fue "HashTag". Un sueño que se volvió realidad y que fue creado con el corazón, por y para los jóvenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Pierre /TUDESP, Andrea-Jean. **“Historia de la radio y la televisión”**. Fondo de cultura económica. México, D.F. 1ra Edición. 1981. PP. 171.
- BAGGALEY, Jon p. /DUCK, Steve w. **“Análisis del mensaje televisivo”**. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979. PP. 215.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico/ MARTÍNEZ ABADÍA, José. **“La dirección de producción para cine y televisión”**. Paidós, España. 1994. PP. 167.
- GONZÁLES Y GONZÁLES, Fernando. **“Historia de la televisión Mexicana”**. México, D.F. 1989. PP. 547.
- LLORENS, Vicente. **“Fundamentos tecnológicos de video y televisión”**. Paidós. España. 1ª Edición. 1995. PP. 187.
- QUIJADA SOTO, Miguel Ángel. **“La televisión, análisis y práctica de la producción de programas”**. Editorial Trillas. Ciudad de México. 5ta Edición. 1986. PP. 107.

## OTRAS FUENTES

- LEÓN CAMARGO, José Luis. Documental **“Los Inmortales, la historia de la televisión en Celaya”**. 2011.
- [www.tv4guanajuato.com/portal/historia.html#a2010](http://www.tv4guanajuato.com/portal/historia.html#a2010)
- [es.wikipedia.org/wiki/XHLGT-TV](http://es.wikipedia.org/wiki/XHLGT-TV)