



---

---

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

TELEVISIÓN EDUCATIVA.  
UNA EXPERIENCIA DE PRODUCCIÓN

MEMORIA DE DESEMPEÑO PROFESIONAL

PERIODISMO Y COMUNICACIÓN  
COLECTIVA

P R E S E N T A:

MARTA MATILDE VERA OLIVERA

ASESORA: MARÍA LUISA MORALES

DICIEMBRE DEL 2005





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 familia

y

a todos los que hicieron posible que llegara hasta aquí.

# ÍNDICE

Introducción

## **CAPÍTULO I UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

1.1 El nacimiento de una institución.....	1
1.2 Proyectos académicos.....	5
1.3 Objetivos y funciones.....	9
1.4 Dirección de Difusión y Extensión Universitaria.....	12
1.4.1 Funciones.....	13
1.4.2 Actividades.....	14
1.4.3 Subdirección de Comunicación Audiovisual.....	16
1.4.3.1 Antecedentes de la Subdirección de Comunicación Audiovisual.....	16
1.4.3.2 Objetivos y Funciones.....	19
1.4.3.3 Actividades	
1.4.3.3.1 Radio.....	20
1.4.3.3.2 Fotografía.....	21
1.4.3.3.3 Televisión.....	21
1.4.3.4 Funciones del personal.....	22
1.4.3.4.1 Fotografía.....	23
1.4.3.4.2 Radio.....	23
1.4.3.4.3 Televisión.....	24

## **CAPÍTULO II DETRÁS DE LAS CÁMARAS.....29**

2.1 La consolidación de un proyecto	
2.1.1 Los inicios de la televisión en la UPN.....	29
2.1.2 Primer proyecto: Telerevista.....	32
2.1.3 Un nuevo formato: Teleconferencias.....	33
2.1.4 Transmisiones “en vivo”.....	37
2.2 Actividades en televisión.....	40
2.2.1 Servicios a la comunidad UPN.....	40
2.2.1.1 Copiados en VHS .....	40
2.2.1.2 Registros videográficos.....	40
2.2.1.3 Transmisiones en vivo .....	41
2.2.1.3.1 Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe .....	41
2.2.1.3.2 Licenciatura en Intervención Educativa.....	42
2.2.2 Producciones.....	45
2.2.2.1 Material de stock.....	45
2.2.2.2 Promocionales.....	45
2.2.2.3 Documentales.....	45
2.2.2.4 SEC 21.....	46

2.2.2.5 Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe.....	48
2.2.2.5.1 Realización del proyecto.....	49
2.2.2.5.2 Grabación de clases de profundización y clases modelo.....	50
2.2.2.5.3 Español como asignatura de referencia.....	52
2.2.2.5.4 El texto literario como herramienta para la enseñanza del español.....	52
2.2.2.5.5 La actividad: El comentario de textos.....	55
2.2.2.5.6 Selección de textos.....	56
2.2.2.5.7 Apoyo didáctico en las clases de español: Cápsulas de literatura.....	58

### **CAPÍTULO III REFLEXIONES A MANERA DE DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN “DÍA DOMINGO”**

3.1 Organización.....	60
3.2 Preproducción.....	61
3.2.1 Junta de producción .....	62
3.2.1.1 Perfil de personajes.....	62
3.2.1.2 Ubicación.....	64
3.2.2 Locaciones.....	65
3.2.3 Ambientación.....	66
3.2.4 Casting.....	67
3.2.5 Selección de actores.....	67
3.2.6 Ensayos.....	69
3.2.7 Presupuesto.....	70
3.2.8 Guión.....	72
3.2.9 Organización de la producción.....	73
3.2.9.1 Story board.....	75
3.2.9.2 Break down (Hoja de desglose).....	77
3.2.9.3 Ruta de grabación.....	79
3.2.9.4 Lista de gastos extras.....	82
3.2.9.5 Llamado general.....	82
3.2.9.6 Lista de utilería .....	84
3.2.9.7 Scouting .....	84
3.2.9.8 Vestuario.....	85
3.2.9.9 Lista de equipo.....	87
3.2.10 Investigación.....	87
3.3 Producción o realización.....	89
3.3.1 Bar.....	90
3.3.2 Playa.....	92
3.3.3 Calle.....	94
3.3.4 Tele aula.....	95
3.3.5 Iglesia.....	96

---

---

3.4 Postproducción.....	96
3.4.1 Calificación.....	97
3.4.2 Edición .....	98
3.4.3 Musicalización .....	99
3.4.4 Correcciones.....	100
<b>CAPÍTULO IV PROPUESTA DE DISEÑO DE PRODUCCIÓN.....</b>	<b>102</b>
4.1 Preproducción.....	103
4.1.1 Planeación de la producción	
4.1.1.1 La coordinación.....	104
4.1.1.2 La continuidad.....	106
4.1.1.3 Las reuniones de producción.....	107
4.1.1.4 El casting.....	109
4.1.1.5 Los ensayos.....	110
4.1.1.6 El cronometrado del guión.....	112
4.1.2 Desglose y Plan de trabajo.....	113
4.1.2.1 El desglose (Break down) .....	113
4.1.2.2 La visualización.....	116
4.1.2.3 Plan de trabajo	
4.1.2.3.1 La lista de locaciones.....	117
4.1.2.3.2 Lista de vestuario.....	121
4.1.2.3.3 El maquillaje.....	124
4.1.2.3.4 Organización del atrezzo.....	125
4.1.2.3.5 Elaboración del plan de grabación.....	127
4.1.2.3.6 Elaboración del presupuesto detallado de la producción.....	130
4.2 Producción o realización.....	133
4.2.1 La composición de la imagen.....	133
4.2.2 Lectura del libreto.....	133
4.2.3 La dirección de actores.....	134
4.2.4 El primer día de grabación.....	135
4.2.5 La calificación.....	137
4.2.6 La dirección.....	138
4.2.7 La dirección del cámara.....	140
4.3 Postproducción.....	141
4.3.1 Edición.....	141
4.3.2 Continuidad.....	143
4.3.3 Musicalización.....	144
Consideraciones finales.....	146
Glosario.....	153
Anexos	
Bibliografía	

## INTRODUCCIÓN

La televisión y otros medios masivos, desempeñan un importante papel en la configuración de la idea del mundo que cada uno posee para normar y orientar su ser y estar entre los semejantes.

La gente no sólo se forma en esquemas escolarizados. Todas las opciones televisivas forman a los receptores, desde muy temprana edad, aunque no necesariamente los educan con propósitos de aprendizaje predeterminados.

La televisión constituye, por su lenguaje, por su naturaleza, por la forma en que se adentra en los espacios más íntimos, un proyecto pedagógico y cada programa televisivo tiene detrás de sí, intencionalmente o no, una concepción del mundo y una propuesta del hombre.

A partir de los diferentes fines en su programación: entretener, informar, educar, entre otros, se pueden diferenciar tres tipos de televisión: la comercial, la cultural y la educativa.

La televisión educativa se caracteriza por estar dirigida a públicos identificados por niveles y modalidades académicas que van desde el preescolar hasta el postgrado, igualmente por perfiles que distinguen entre docente y alumno, o bien a otros ámbitos de educación no formal como la capacitación.

Además es concebida como parte integrante de un modelo pedagógico, es generada por instituciones educativas y se emplea como una herramienta que enriquece el proceso enseñanza-aprendizaje.

También se distribuye por sistemas de acceso restringido vía satélite (como la Red Edusat) o por cable, videoconferencias, video (CD o Cassette) y aplicaciones multimedia, incluso algunas de sus producciones llegan a sistemas de televisión abierta.

Por lo tanto la televisión educativa se conforma de diferentes materiales audiovisuales, entre los cuales se encuentra el video como parte de la metodología de enseñanza-aprendizaje en la que está inmerso el alumno, con el fin de fortalecer la construcción del conocimiento y la modernización de las actividades docentes.

En este sentido, la presente memoria de desempeño se centra en una cápsula de video dramatizada, como parte del programa de actualización: *Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe*, dirigido a profesores del nivel básico (secundaria), con el fin de mejorar la calidad, ampliar la oferta educativa y elaborar material didáctico de alta calidad para fortalecer las modalidades educativas a distancia.

Dicho *Proyecto* está conformado por una serie de clases grabadas y videos de apoyo didáctico, de las cuales se hace cargo el personal especializado en pedagogía y producción audiovisual de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN).



Debido a ello, el objetivo de este trabajo es presentar una estrategia de diseño de producción aplicable al Departamento de Televisión en la UPN con respecto a cápsulas de videos dramatizados contenidas en el mencionado *Proyecto*; ejemplo de cómo se puede adaptar la organización del trabajo a los diferentes sistemas o áreas laborales dedicados al video y la televisión.

Es decir, en los siguientes capítulos se presenta un panorama al que se pueden enfrentar, los egresados de la carrera de Comunicación al salir de la Universidad, en los *Medios electrónicos* especialmente en la producción de televisión educativa.

A partir de lo ya explicado se pretende fomentar la utilización de una estrategia para formalizar el trabajo de los asistentes de producción en un Departamento de Televisión como el de la UPN, además se trata de ayudar a los estudiantes y egresados de comunicación interesados en la organización de una producción audiovisual, proporcionándoles una guía que puedan ajustar al guión, con los recursos humanos y económicos que tienen, para lograr un producto final de buena calidad.

Ya que en nuestros días es muy importante contar con fuentes y medios suficientes y confiables para los alumnos como para los docentes, que les permitan acercarse a la información relacionada con su materia de estudio o enseñanza, con el fin de crear una cultura de investigación y actualización constante, para no basarse solamente en los programas de estudio, también se busca un acercamiento a la profesionalización de los asistentes de producción.

Los criterios del trabajo están relacionados primero con la investigación acerca de las acciones y el contexto donde se desarrollan, luego cómo se lleva a cabo la producción de una cápsula, posteriormente se evalúan las acciones tomando en cuenta las circunstancias, para finalmente hacer una propuesta de cómo organizar la preproducción, la realización y la postproducción.

Todo ello por medio de técnicas de información básica en las ciencias sociales, como son el estudio de documentos, libros, revistas, etc.; entrevistas tanto para el contexto, como para el diagnóstico; y observaciones detalladas de situaciones y acciones que se pueden corregir, mejorar o cambiar.

La Memoria de desempeño se compone de cuatro capítulos, cinco anexos y un glosario, en los cuales se contextualiza y desarrolla una propuesta sistemática de trabajo de producción para mi área laboral: *Televisión de la UPN en el Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe*, que contiene las cápsulas (video apoyo didáctico) para las clases de Español (literatura).

Por medio de un recorrido por la creación, el desarrollo y funciones de la Universidad Pedagógica Nacional y la Subdirección de Comunicación Audiovisual, se establecen las circunstancias a las que se enfrentó el equipo de producción en la cápsula “Día domingo”, además se analiza la manera en cómo se solucionaron los problemas y finalmente conforme a todo esto, se propone la guía compuesta por una serie de pasos y recomendaciones que no se pueden perder de vista para la realización.

El primer capítulo trata desde cuándo se concibió la idea sobre la formación de la UPN y su desarrollo hasta 2004; por medio de los proyectos académicos más importantes se visualiza cómo la oferta educativa se fue ampliando para cubrir con nuevas necesidades, además se plantean los objetivos y funciones desde su creación.

También se describe brevemente a la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria como el enlace entre la Subdirección de Comunicación Audiovisual (SCA) y la Universidad; es decir, se realiza la descripción de cada nivel hasta los Departamentos de la SCA. donde se profundiza más con las actividades que se desarrollan y las funciones del personal en cada área.

Además, se relatan los inicios de la Subdirección de Comunicación Audiovisual; este trabajo es único en el área ya que no existe nada parecido al interior, incluso las actividades del personal que labora ahí fueron retomadas de documentos no oficiales como los reportes, entrevistas y la colaboración de la jefa del Departamento.

El segundo capítulo se divide en dos, la primera parte contiene una reconstrucción histórica de la consolidación de un sueño: *Televisión*, gracias al uso de documentos, videos y testimonios importantes se relata el crecimiento del Departamento, por medio de los principales proyectos o programas que se realizaron como la Telerevista, las Transmisiones en vivo, etc.

Después, se hace una compilación de todas las actividades realizadas en el área, divididas principalmente en dos categorías: Servicios a la comunidad y Producciones. Con ayuda de la observación, la experiencia y el testimonios de colegas se describe cada uno de los proyectos que se llevan a cabo en *Televisión*, además de aquellos realizados en colaboración con otros Institutos.

Como muestra de ello, en la segunda parte del capítulo dos se hace hincapié en una de las producciones *Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe*, específicamente en la materia de español, por tener de apoyo cápsulas dramatizadas; de manera que se detalla desde la realización del proyecto hasta la justificación de la asignatura y las herramientas para llevar a cabo las clases de español.

Asimismo se justifica la incursión del video en las clases, como un elemento motivador o catalizador del interés por la lectura, para formar parte del *Proyecto* y que finalmente da pie al estudio de las etapas de producción de las cápsulas dramatizadas.

De tal forma, el tercero describe detalladamente cada actividad de la producción en la cápsula “Día domingo”; es decir, se plantean las categorías con sus respectivas definiciones, se desarrolla y explica la funcionalidad de cada una para determinar el origen de las fallas, conformándose los antecedentes para la construcción del siguiente apartado.

Posteriormente, a partir de ese diagnóstico se retoman, desechan o mejoran formas y modos de trabajo en el último capítulo, a manera de cambio o perfeccionamiento de lo que se detecta como un acierto; por ejemplo, en el casting se necesitan considerar varios elementos para tener una gama tan diversa como para hacer una buena elección, además de un control y registro de todos los aspirantes para posteriores trabajos.

Por lo cual, en el último apartado se organiza una serie de formatos que solucionan problemas específicos, contemplando las características del área de trabajo; se hacen varias sugerencias a lo largo de todos los procesos de la producción de cápsulas dramatizadas.

Desde cómo empezar la preproducción, seguida de otras relacionadas con recomendaciones para conseguir locaciones, así como, detalles relacionados con el plan de grabación, la continuidad, la dirección de los actores, el vestuario, entre otros.

Una de las razones que dieron pauta a la creación de esta propuesta fue considerar que las condiciones de trabajo dependen del lugar como de los recursos con los que se cuenta.

Todas estas circunstancias afectan directamente el modo de producción, lo cual implicaría hacer la elección o combinación de algún estilo (cinematográfico o televisivo) en un sólo proceso, modificando la organización de las actividades y herramientas (en este caso formatos) para realizar un programa o un video, por medio de una sistematización.

De tal manera se obtiene una propuesta abierta, compatible a la forma que el asistente o coordinador necesite en el momento, proporcionando una metodología de trabajo “ideal” (principalmente para videos dramatizados); es decir, una muestra de lo que se puede hacer para solucionar ciertos problemas en una producción dramatizada.

Esencialmente lo que se pretende lograr es incentivar al lector a rescatar de esta propuesta su propio esquema de trabajo, proporcionando una guía ideal, construida con: mi experiencia laborar como asistente de producción, las observaciones de algunos compañeros de trabajo, así como el estudio y recopilación de varios autores relacionados con el tema.

Además, lo que se busca por medio de esta Memoria es hacer hincapié en que un sistema de trabajo organizado, tanto al momento de preproducir como en la etapa de realización o edición, sirve para obtener mejores resultados con productos audiovisuales de calidad.

Finalmente se invita al lector interesado en complementar algún aspecto en particular consultar los anexos ligados al texto o la bibliografía que se encuentra al final del trabajo; se sugiere repasar el glosario antes de leer el capítulo tres, especialmente si no conoce la jerga de *Televisión*.

# CAPÍTULO I. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

## 1.1 El nacimiento de una institución

Cuando en México aún se respiraba el resentimiento generado por la represión al movimiento estudiantil de 1968, Luis Echeverría, presidente de México, emprendió una política de *apertura democrática*, “con el propósito de que su gobierno fuera visto como una nueva alternativa que recogía de la sociedad la crítica a los actos represivos del gobierno de Díaz Ordaz; el nuevo gobierno se presentaba como abiertamente autocrítico, por medio de estrategias que permitieran recobrar la credibilidad en el sistema y la legitimidad de los nuevos gobernantes”<sup>1</sup>.

La consecuencia fue una política educativa determinada por el mismo eje conductor; Luis Echeverría dedicó un especial y significativo empeño hacia la educación, en un esfuerzo por atraer el apoyo de estudiantes y profesores universitarios -ya que no lo eximía de culpa haber sido el secretario de Gobernación la “Noche de Tlatelolco”<sup>2</sup>-.

Desde su campaña electoral, Luis Echeverría anunció un proyecto de reforma educativa integral en todos los niveles, a éste se le conoció como *reforma educativa*<sup>3</sup>, la cual incluía crear nuevas instituciones y expedir nuevas leyes en busca de un mayor dinamismo en la educación nacional, con el fin de impulsar las transformaciones que debían operarse en la sociedad mexicana.

Sin embargo, tuvo que ser hasta la campaña electoral de José López Portillo hacia la presidencia de la República, que el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) tuvo respuesta a su segunda<sup>4</sup> solicitud de creación de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) para la profesionalización del magisterio; ese mismo 20 de octubre de 1975 el candidato prometió incorporar el proyecto a su plan educativo.

---

<sup>1</sup> DELGADO de Cantú, Gloria M. *Historia de México* 2, p. 286

<sup>2</sup> Fue una represión hacia la creciente movilización de grupos en contra de la situación política en el país, donde murieron miles de personas después de un mitin en la Plaza de las Tres culturas, Tlatelolco.

<sup>3</sup> El 27-10-1973 se expidió la Ley Federal de Educación, con el propósito de legalizar el proyecto de reforma educativa, ahí se definía a la educación como medio fundamental para adquirir, transmitir y acrecentar la cultura, de manera que pueda contribuir al desarrollo del individuo y la transformación de la sociedad.

<sup>4</sup> En octubre de 1970 durante la II Conferencia Nacional de Educación del SNTE se planteó la necesidad de establecer un órgano capaz de dar mayor solidez académica a la formación de profesores.

Debido a esta consideración y al incremento de nuevas instituciones, principalmente en el nivel superior<sup>5</sup>, las condiciones eran propicias para diseñar una propuesta sobre la creación de una universidad pedagógica.

Quienes se dieron a la tarea de hacerla fueron el profesor Víctor Hugo Bolaños, asesor del SNTE, junto con otros dos colegas: Carlos Jonguitud, secretario de Organización y de Acción Social del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y Moisés Jiménez Alarcón, quien sería el primer rector de la UPN, además de la participación del ingeniero Víctor Bravo Ahuja, secretario de Educación.

Posteriormente, el profesor Hugo Bolaños presentó la propuesta en una ponencia frente al candidato, quien expresó su aprobación ese mismo 27 de diciembre de 1975.

Un año después, en diciembre de 1976, José López Portillo asumió la presidencia en medio de un ambiente de incertidumbre y bajo el impacto psicológico de la devaluación declarada por su antecesor, lo que significaba el fracaso del nuevo rumbo por el que Echeverría había tratado, sin éxito, de impulsar a la economía del país.

Durante el primer año de administración, López Portillo y Porfirio Muñoz Ledo, como secretario de Educación Pública, sentaron las bases para elaborar un Plan Nacional de Educación. Éste comprendió un análisis cualitativo y cuantitativo de la situación educativa del país con el fin de instrumentar las nuevas estrategias, de acuerdo con las necesidades de desarrollo en aquellos momentos.

Consecuentemente, el 31 de enero de 1977 durante el XI Congreso Nacional Ordinario del SNTE, se anunció al magisterio nacional la creación de la UPN. En menos de dos meses se instauró la primera comisión de la Secretaria de Educación Pública (SEP) y el SNTE con el propósito de elaborar el proyecto de dicha Universidad.

---

<sup>5</sup> Entre ellas destacan las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP) de la UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana; durante el gobierno de Echeverría aumentaron los subsidios federales a las instituciones públicas de nivel superior de 23.5% a 52.4%.



---

En contraposición a los desplegados de los movimientos disidentes, el SNTE planteó la necesidad del magisterio de alcanzar licenciaturas, maestrías y doctorados; José Luís Andrade Ibarra, secretario general del Comité Ejecutivo del Profesorado, señaló que “La Universidad dependería de la SEP y no sustituiría a las escuelas normales, sino que sería la institución rectora del sistema de formación de maestros.”

En Julio de ese mismo año, como respuesta a las manifestaciones de quienes pensaban que la idea de creación de la UPN no surgió de la base magisterial, el entonces presidente José López Portillo expresó su aprobación en la última reunión sobre el Plan Nacional de Educación; asimismo, en su primer informe de gobierno ratificó su compromiso destacando que “no se trata de degradar a las escuelas normales.”

Además, el entonces secretario de Educación Fernando Solana, declaró “A la UPN como uno de los centros de investigación y docencia de más alto rango académico en la nación, que en poco tiempo guiará el sistema educativo normal a través de sus investigaciones y sus egresados, los cuales deberán ser orientadores de la educación”<sup>6</sup>.

Incluso respondió a los movimientos disidentes expresándoles que no afectarían los intereses del maestro, por el contrario mencionó que “quienes egresen de las normales tendrán ahora una nueva alternativa educacional para su formación”<sup>7</sup>.

Unos meses después, “en el contexto de la euforia producido por la bonanza petrolera, la política educativa se basó en el principio de que el desarrollo de un país se mide por las oportunidades que tienen sus pobladores de informarse, de aprender y de enseñar. De esta manera, la educación se convirtió en sinónimo de proceso hacia el desarrollo”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ Tirado, H y Perezleyva, Alberto, “La educación es el pivote central del desarrollo: Fernando Solana”, en **El Nacional**, 16 de mayo de 1978, primera plana, p. 9

<sup>7</sup> **Ibidem**

<sup>8</sup> **DELGADO Op. cit.**, p. 415

Por lo tanto, no se hizo esperar más y el 25 de agosto de 1978, por decreto presidencial, se creó la UPN. Entonces se habló "... de la nueva institución como cúpula del sistema de educación normal y se definieron algunas de las áreas prioritarias para la docencia y la investigación"<sup>9</sup>.

Posteriormente, Fernando Solana puso en marcha la UPN el 30 de agosto, y en septiembre del mismo año ocuparon las instalaciones de la recién instaurada universidad en Plaza Miravalle No.2 Colonia Roma, México, DF.

En noviembre, el rector Moisés Jiménez Alarcón, en presencia del secretario de Educación y del Comité Ejecutivo del SNTE, anunció un programa de trabajo en el que destacó "la absorción de las licenciaturas... (Plan 1975), que ofrecía la Dirección General de Capacitación y Mejoramiento Profesional del Magisterio por parte de la UPN, además de la responsabilidad de titulación de sus egresados y la probable creación de unidades regionales".

Esto significó un impulso importante, porque no sólo se absorbieron las licenciaturas de capacitación, sino también se vislumbraba el aumento de cobertura con las unidades regionales; es decir, se reconoció la demanda en todo el país.

En tanto, con el proyecto académico terminado, se presentaron las convocatorias en conferencia de prensa y el 25 de febrero se aplicó el examen de admisión para licenciatura.

Los 2,200 aceptados iniciaron labores el 12 de marzo de 1979, en las carreras de Sociología de la Educación, Pedagogía, Psicología de la Educación, Administración Educativa y Educación Básica.

Para inaugurar la construcción del edificio, propio de una institución con tales dimensiones, el entonces presidente López Portillo colocó la primera piedra en lo que sería el plantel Ajusco el 15 de marzo de 1979. A cargo de la obra estuvo el reconocido arquitecto Teodoro González de León.

---

<sup>9</sup> KOVAC, Karen, "La planeación educativa en México: La Universidad Pedagógica Nacional (UPN)", en *Grandes Momentos del Normalismo en México. Función y Desarrollo de la Universidad Pedagógica Nacional* p. 19

Incluso, la oferta educativa de la nueva universidad no se quedó a nivel licenciatura, también hubo examen de admisión para alumnos de especialización: Administración Escolar y Planeación Educativa; aparte del posgrado.

Asimismo, debido a la política educativa encaminada a elevar la calidad de la educación, la Universidad absorbió 74 centros incorporados a la Dirección General de Capacitación y Mejoramiento Profesional del Magisterio (27/Sep/79), al igual que las licenciaturas impartidas ahí mismo, como Jiménez Alarcón anunció meses antes en su plan de trabajo.

## **1.2 Proyectos académicos**

La UPN fue una de las primeras instituciones de Educación Superior en América Latina (1981) en abrir la Licenciatura en Educación Indígena; ello marcó un hito importante en materia educativa, el cual se ha mantenido vigente por más de 20 años de manera ininterrumpida en nuestro país.

Ese mismo año se integró el Sistema de Educación a Distancia (SEAD), “una estrategia educativa que da respuesta a la necesidad de lograr la formación de personal profesional de educación, a través del auto-didactismo”<sup>10</sup>, con el propósito de llevar los servicios educativos a la población que no puede concurrir al sistema escolarizado. Estos trabajos iniciaron en 64 unidades distribuidas en toda la República Mexicana.

Más adelante, en el año de 1983, en un ambiente en crisis debido a la fuga de capitales al exterior, a la caída en los precios del petróleo y de otras materias primas, así como a la elevación de las tasas de interés que hicieron prácticamente impagable el servicio de la deuda externa, Miguel de la Madrid Hurtado recibía un país en malas condiciones económicas.

---

<sup>10</sup> PESCADOR, José Ángel “La Universidad Pedagógica Nacional. Síntesis de un proyecto Académico” en **Ciencia y Desarrollo** México, 1980, p. 36

---

Inclusive desde su primer discurso como presidente, anunció la puesta en marcha del Programa Inmediato de Reordenación Económica (PIRE), cuyos objetivos primordiales eran reducir la inflación, proteger el empleo y la planta productiva, y recuperar un crecimiento sostenido de la economía del país, para reactivar la economía y sacar al país de la crisis.

En tanto, el sector educativo acuñó el término *Revolución educativa*, el cual planteaban específicamente los principales objetivos del Programa Educativo 1984-1988: elevar la calidad de la educación, racionalizar el uso de los recursos disponibles y ampliar el acceso a los servicios educativos con atención prioritaria a las zonas y grupos marginados, vincular la educación en todos sus niveles, hacer de la educación un proceso permanente y socialmente participativa, con el propósito de elevar la calidad para que el sistema educativo nacional respondiera a los retos de un mundo cada vez más competitivo.

Ante esta situación, en enero de 1984 la UPN tuvo que convocar a una reunión nacional para redefinir el proyecto académico; a partir de ese momento la Universidad “compartiría con las instituciones afines las tareas relativas de la formación, mejoramiento, profesionalización, actualización y superación general del magisterio para elevar la calidad de la educación”<sup>11</sup>.

Como resultado de esa reunión surgió la Licenciatura en Educación Básica 1984 (LEB 84), que sustituyó al anterior plan de la misma licenciatura LEB 79; posteriormente, en noviembre de 1985 se diseñaron las licenciaturas en Educación Preescolar y Primaria en la modalidad semiescolarizada (plan 85) estableciéndose como LEB 85; es decir, la política educativa repercutió en la actualización y mejoramiento de los planes de estudio.

En esta misma línea se llevó a cabo una reformulación del Plan de Estudios en Educación Indígena (1990), con el propósito de brindar una mejor respuesta a las necesidades sociales y académicas que se vinculan en la formación de sus egresados.

---

<sup>11</sup> MORENO Moreno, Prudenciano, “UPN. Historia de vicisitudes del Proyecto Académico”, 1978-1998 en *Revista Pedagógica*, Otoño 1998, Vol. 15, núm. 3, p. 62

En ese mismo año iniciaron con el diseño curricular y operación las licenciaturas en Educación Preescolar y en Educación Primaria para el Medio Indígena, ofertada en 23 estados de la República, que pretendió dar respuesta a las necesidades de formación y actualización del maestro en servicio del subsistema de educación indígena.

En cuanto al Posgrado, se inició una primera etapa (1979-1990) con siete especializaciones y dos maestrías, mismas que con base en la experiencia y el proceso de evaluación correspondiente, se reformaron con el programa institucional de posgrado en el año de 1990.

En la segunda etapa (1991), la UPN apoyándose en estudios de diagnóstico y de investigación, puso en marcha diversos programas de posgrado en forma prioritaria, dirigidos a los docentes de educación indígena, para coadyuvar a mejorar la calidad de la escuela pública y en particular de la educación básica.

Sin embargo, los intentos por refuncionalizar el Proyecto Académico de la UPN, en mayo de 1992, partieron del Acuerdo Nacional para la Modernización de la Educación Básica (ANMEB), y concluyeron con la formación de un nuevo pacto político educativo entre la SEP, el SNTE y los gobiernos estatales, como reflejo de los nuevos requerimientos y directrices de la Política Educativa Neoliberal del Estado Mexicano.

Dicho pacto recibió el nombre *Federalismo educativo*, con la promulgación de la Ley General de Educación el día 13 de julio de 1993, que trató de descentralizar a la educación básica, transfiriendo la administración de las 68 Unidades de la Universidad Pedagógica a cada estado de la República.

Ante estas circunstancias, el rectorado de Magdalena Gómez Rivera le dio prioridad institucional (1993) a la reformulación curricular de las licenciaturas para profesores en servicio, producto de la evaluación de generaciones de profesores-alumnos de las licenciaturas en Educación Preescolar y Primaria (LEB 79).

Debido a ello se planteó “la formulación de una nueva licenciatura que diera respuesta a las competencias profesionales, resolviera problemas específicos e incorporara propuestas innovadoras”<sup>12</sup>, llamada Licenciatura en Educación (LE 94), aprobada en la reunión del Consejo Técnico en octubre de 1993.

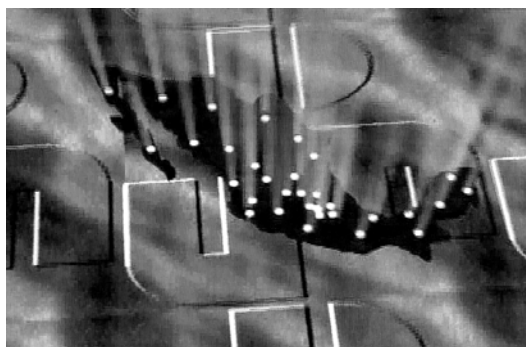
Posteriormente, con el rector Jesús Liceaga Ángeles surgieron una serie de licenciaturas, como Enseñanza del Francés en 1997, seguida de otros proyectos de posgrado: maestría en Desarrollo Educativo, Vía Medios Electrónicos en septiembre de 1998 y un año después el doctorado en Ciencias de la Educación, aumentando así la oferta educativa en los últimos tres años.

Por otro lado, uno de los eventos más recientes que ha impactado a la comunidad universitaria lo constituye la firma del acuerdo de la SEP, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 25 de Junio 2001, en el cual la Universidad Pedagógica Nacional es ubicada en la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica.

Lo que significó un proceso de renegociación con las autoridades estatales para transitar del nivel de educación básica al de superior, así como un apoyo de las autoridades universitarias para reestructurar las condiciones institucionales de las Unidades.

Actualmente hay 76 unidades y 218 subsedes de la UPN distribuidas en el territorio nacional. La oferta educativa en dichas sedes es:

1. Licenciatura en Educación Plan 94 con las líneas: Primaria, Preescolar, Gestión Escolar e Integración Educativa en las 76 unidades.
2. Licenciatura en Educación Preescolar y en Educación Primaria para el medio indígena se ofrece en 35 unidades ubicadas en 22 entidades federativas.



Mapa de la República Mexicana con la ubicación de los planteles de la UPN (1997)

<sup>12</sup> MORENO, *Op. cit.*, p. 62

Por lo que respecta al Plantel Ajusco:

1. Maestría en Desarrollo Educativo,  
Vía Medios
2. Administración Educativa
3. Pedagogía
4. Psicología Educativa
5. Sociología de la Educación
6. Educación Indígena
7. Educación de Adultos
8. Enseñanza del Francés



Fachada de la UPN, Ajusco (2004)

Después del recorrido por la línea del tiempo concerniente a la génesis de la UPN, en los siguientes párrafos se tratarán los objetivos y funciones de dicha universidad, para tener un panorama más amplio con respecto a la institución. En cuanto a la oferta educativa, se pueden consultar los cuadros sinópticos colocados al final del trabajo (ver anexo cuadro 1 y 2).

### 1.3 Objetivos y Funciones

Los objetivos generales de esta institución son: contribuir al mejoramiento de la calidad de la educación y establecerse en institución de excelencia para la formación de los maestros.

De manera específica, los objetivos de la UPN son:

1. Generar profesionales de la educación dotados de habilidades comunes en el campo de la docencia y la investigación pedagógica,
2. Impulsar conocimiento científico a través de la realización de las funciones básicas: docencia, investigación y difusión cultural,
3. Participar en el proceso social mediante la formación de especialistas de la educación en aquellas áreas que la sociedad reclama, quienes a través de una sólida preparación científica y personal pueden hacer frente con eficacia a las exigencias del país,

4. Formar individuos reflexivos y críticos, capacitados para analizar la realidad inmediata y entender el proceso social de que son parte, habituados al trabajo interdisciplinario que combina el conocimiento de acciones solidarias para la Universidad y la comunidad,
5. Generar conocimiento científico y tecnológico, particularmente en las ciencias abocadas al estudio de la educación en beneficio del desarrollo integral del educando y de la sociedad,
6. Contribuir al desarrollo profesional del magisterio en servicio, particularmente el de educación básica, con programas de formación, actualización y superaciones académicas, así como apoyar la formación de especialistas en educación que demande el Sistema Educativo Nacional,
7. Contribuir al mejoramiento de la calidad de educación de nuestro país, transformando la práctica educativa, generando nuevas alternativas pedagógicas y rescatando lo mejor de la tradición educativa, mexicana y universal,
8. Compartir con instituciones afines las tareas relativas a la formación actualización y superación del magisterio nacional,
9. Participar en el proceso de transformación social, tomando como base el desarrollo cultural de las regiones, la superación profesional del maestro en servicio y el mejoramiento de la calidad de educación<sup>13</sup>.

Asimismo, la Universidad “tiene por finalidad prestar, desarrollar y orientar servicios educativos de tipo superior encaminados a la formación de profesionales de la educación, de acuerdo a las necesidades del país”<sup>14</sup>.

En tanto, las funciones que realiza la UPN guardan entre sí la relación permanente conforme con los objetivos y metas educativas nacionales, mediante:

- a. La docencia de tipo superior encaminada a la formación de profesionales,
- b. La investigación científica en materia educativa y disciplinas afines,
- c. La difusión de conocimientos relacionados con la educación y la cultura en general<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Proyecto Académico, UPN, México, 1985 p. 2-3

<sup>14</sup> Decreto de la Creación de la Universidad Pedagógica, SEP, México DF, 1978, p. 9



A continuación se da una lectura del organigrama (ver diagrama 1), para presentar el funcionamiento en general de la institución y dar pie al desglose del siguiente nivel:

### **Organigrama de la UPN (2003)**



Diagrama 1 ORGANIGRAMA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

La Universidad está dirigida por Rectoría y un Consejo Académico a través de la Secretarías (Académica y Administrativa). La Secretaría Académica es la encargada de las direcciones (Docencia, Investigación, Biblioteca, Difusión, Intercambio y Coordinación de Unidades) y con ayuda del Consejo Técnico se aprueban los programas de estudio o nuevas licenciaturas; la segunda es la encargada del funcionamiento administrativo con las Subdirecciones (Personal, Informática, Recursos Financieros y Materiales), todo ello con la ayuda de la dirección de planeación.

Como parte de la Secretaría Académica, la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria cumple funciones específicas a igual que las otras direcciones, todas ellas subordinadas a los objetivos y funciones de la UPN.

En seguida se describirá la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria, con el propósito de continuar el desglose inductivo, detallando algunos elementos de la dirección; esto para sentar las bases de una Subdirección a su cargo, la cual interesa de forma particular en este trabajo y que más adelante se tratará.

#### **1.4 Dirección de Difusión y Extensión Universitaria**

Esta Dirección fue establecida con el decreto de creación de la UPN como parte de los principios filosóficos tratados por la ANUIES (Asociación Nacional de Universidades dedicadas a la Investigación y Estudios Superiores), durante el gobierno del presidente Luis Echeverría. Uno de los principios confiere a la enseñanza superior tres tareas: docencia, investigación y difusión cultural.

La difusión cultural se concibe como la promoción, rescate, valoración y preservación de los valores de la cultura regional, nacional y universal, así como el desarrollo científico en el campo de las ciencias abocadas al estudio de la educación<sup>16</sup>.

Por lo cual se fijaron los siguientes objetivos y funciones específicas para cumplir con estos principios filosóficos: el objetivo general de la dirección es promover, preservar y difundir la cultura en sus más variadas manifestaciones.

---

<sup>16</sup> **Guía de estudiante**, UPN, México, 1997, p. s/n

---

Asimismo, dar una respuesta adecuada a las necesidades formativas no curriculares, propiciando la creación de una atmósfera cultural que influya en la formación estética y humanista de los integrantes de la comunidad universitaria, mediante actividades que permitan la integración, acercamiento y sensibilización.

A través de los siguientes objetivos:

- A. Coadyuvar al desarrollo de los procesos de comunicación, valiéndose de medios y técnicas que faciliten la transmisión de experiencias e información educativas.
- B. Diseñar, mejorar y producir sistemas, medios y materiales que permitan una eficaz difusión y extensión de la cultura pedagógica.
- C. Desarrollar un sistema de comunicación social, basado en los medios idóneos que permita contribuir eficazmente al fortalecimiento de la superación profesional de los responsables del desarrollo de tareas educativas del país<sup>17</sup>.

#### **1.4.1 Funciones**

- A. Promover y difundir el desarrollo y la creatividad cultural de la comunidad universitaria mediante la realización de actividades literarias, teatrales, cinematográficas, musicales, fotográficas y demás expresiones artísticas.
- B. Fomentar el desarrollo de las actividades artísticas con la participación de la comunidad universitaria.
- C. Desarrollar e impartir el aprendizaje de lenguas no maternas, a fin de apoyar el desarrollo académico y profesional de la comunidad universitaria.
- D. Organizar y establecer en coordinación con la Dirección de Planeación los sistemas de organización interna en los que apoye sus funciones.
- E. Plantear, desarrollar y evaluar las actividades de difusión, con base en los lineamientos institucionales vigentes.
- F. Promover y desarrollar con otras instituciones la función editorial, de acuerdo con los criterios académicos establecidos.

---

<sup>17</sup> **Ibidem**

- G. Colaborar con órganos internos y externos a la Universidad en el rescate, valoración, preservación y desarrollo de manifestaciones culturales universitarias.
- H. Apoyar a los programas académicos de la UPN, a través de los medios audiovisuales.<sup>♦</sup>
- I. Dirigir y coordinar el diseño, elaboración y desarrollo de programas de difusión en radio, cine, televisión y publicaciones impresas.<sup>♦</sup>
- J. Evaluar permanentemente el desarrollo de las actividades y, en su caso, adoptar las medidas correctivas conducentes.
- K. Presentar a la Secretaría Académica el programa anual de actividades a desarrollar e informar periódicamente sobre su grado de avance.
- L. Realizar las demás funciones que le asigne la Secretaría Académica<sup>18</sup>.

### **1.4.2 Actividades**

Entre lo más relevante, está:

- A. Difundir las actividades culturales que se realizan en la dirección, así como en otras áreas internas y externas.
- B. Promover actividades artístico-culturales que coadyuven a la labor de acción, fomento y difusión de la cultura, así como a la formación estética del espectador.
- C. Hacer extensivos los bienes y servicios culturales a las unidades UPN en el Distrito Federal, en las entidades federativas y a la sociedad en general.
- D. Desarrollar la capacidad de expresión creativa y la participación de la comunidad universitaria en las manifestaciones culturales más relevantes que genera nuestra sociedad.
- E. Promover entre los estudiantes actividades deportivas que coadyuven al desarrollo físico y fomentar la recreación<sup>19</sup>.

---

<sup>♦</sup> Estas recaen en la Subdirección de Comunicación Audiovisual, de la cuál se detallará más adelante.

<sup>18</sup> **Manual General de Organización**, UPN, México, p. 67

<sup>19</sup> **Guía de estudiante**, UPN, México, 1997, p. s/n

Para lograr todo esto, la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria tiene una estructura estratégica, como se puede observar en el organigrama siguiente (ver diagrama 2), conformada por: las Subdirecciones de Comunicación Audiovisual, Fomento Editorial, el Departamento de Difusión Cultural y los departamentos de Fomento y Desarrollo del Deporte, así como la Administrativa. Cada una encargada de áreas específicas y relacionadas con lo mencionado anteriormente de la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria.

**Organigrama de la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria**

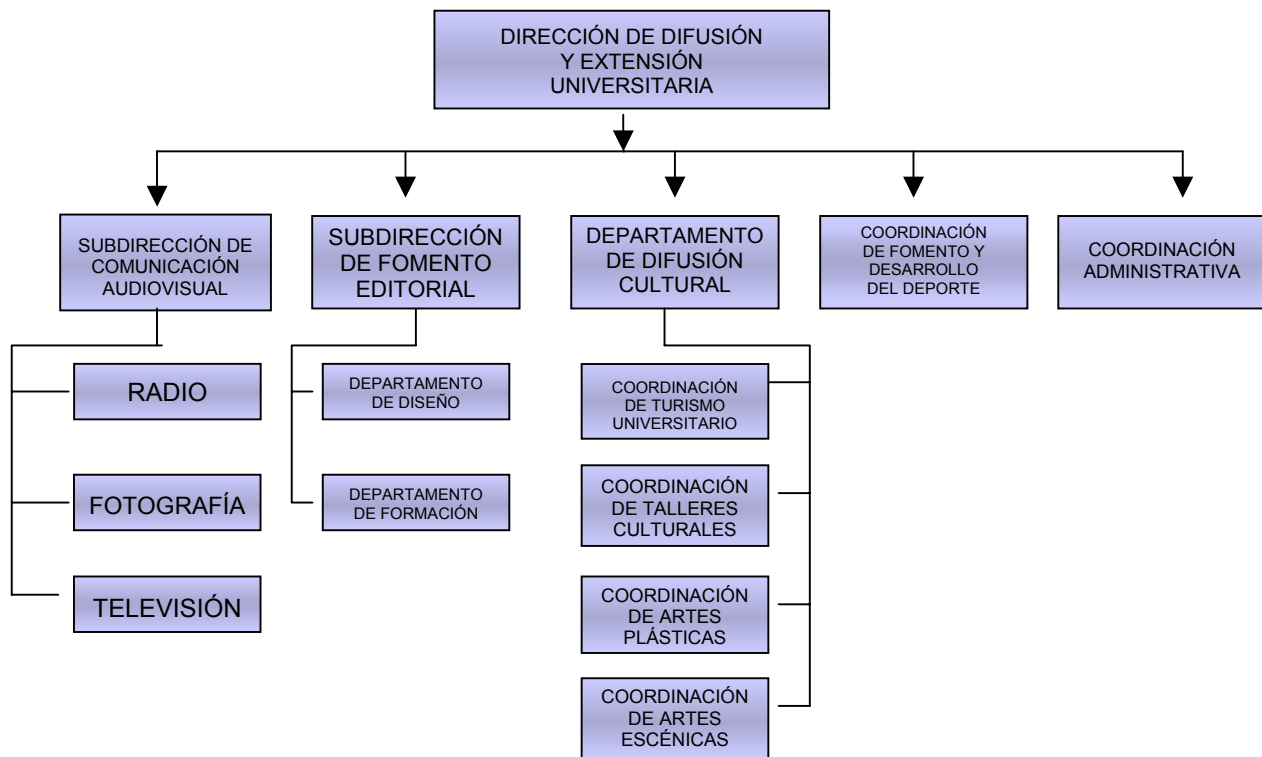


Diagrama 2 ORGANIGRAMA DE LA DIRECCIÓN DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Por consiguiente, conforme al esquema inductivo y los objetivos del trabajo, se describirá en el próximo inciso la Subdirección de Comunicación Audiovisual, una breve semblanza, sus objetivos y funciones, además de las actividades y funciones del personal en la misma, con el propósito de presentar el área en la que se desarrollarán los siguientes capítulos del trabajo.

---

---

### **1.4.3 Subdirección de Comunicación Audiovisual**

Es el departamento encargado de coordinar las actividades de las diferentes áreas que lo conforman: Televisión, Radio y Fotografía; como se nota en el organigrama anterior.

Esta subdirección permite ampliar el ámbito de acción en las áreas de docencia, investigación, extensión y difusión de la cultura; utilizando recursos tecnológicos como son el video, la televisión, la radio y otros medios. Además, apoya la participación de profesores en la producción de videos y materiales educativos, con ayuda de las nuevas tecnologías que sirven para fortalecer el proceso de enseñanza y aprendizaje.

#### **1.4.3.1 Antecedentes de la Subdirección de Comunicación Audiovisual**

El rector Olac Fuentes Molinar y la directora de Difusión Rebeca Reynoso, “estaban interesados en darle un giro a la forma de presentar materiales educativos en la UPN; que no nada más se elaboraran, sino también difundirlos”<sup>20</sup>; para esto se necesitaba la creación de una Subdirección de Comunicación Audiovisual; es decir, conjuntar a departamentos afines para colocarlos al mismo nivel de Editorial y Extensión Universitaria.

Si bien se contaba con un área de servicios a los profesores, no era suficiente hacer copias (VHS o Beta) o montar diapositivas, se necesitaba una Subdirección que proporcionara, aparte de los elementos necesarios para que los profesores impartieran clases, la creación de programas de radio y televisión relacionados con la enseñanza.

Sin embargo, no nada más se consideraba la idea para el plantel Ajusco, también se tomaron en cuenta otras sedes principalmente para transmisiones de materiales televisivos, a diferencia de Radio, el cual tuvo un despegue independiente con programas que se transmitían en diferentes estaciones de radio desde que se creó la Universidad (ver en el anexo cuadro 3).

---

<sup>20</sup> Alejandra Huerta, jefa de televisión (1992-1997) en entrevista

Por lo tanto, en octubre de 1992 se conformó el equipo de trabajo de la nueva Subdirección ante la necesidad de coordinar los tres departamentos, que entonces dos de ellos dependían directamente de la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria. Con el nuevo movimiento quedó a cargo de la Subdirección Alejandro Gallardo Cano; en la jefatura de Televisión, Alejandra Huerta; en la de Radio, David Cortés y Pedro Calderón Vilchis en la coordinación de Fotografía, la cual pertenecía al área de Biblioteca.

Todo ello representó un antecedente que posteriormente se consolidaría, durante la conmemoración del XV aniversario de la UPN. En noviembre de 1993 se dio a conocer un documento preliminar acerca de la reunión temática sobre el Programa Institucional de Comunicación Audiovisual, éste con la finalidad de concretar y operar el nuevo Proyecto Académico.

Dicha reunión se llevó a cabo en la ciudad de Mazatlán, Sinaloa, del 4 al 6 de Noviembre de 1993, con la participación de representantes de 14 Unidades-UPN.

Ahí se reconoció que la educación tradicional "... se enfrenta a fenómenos educativos informales que la colocan en franca desventaja. Tal es el caso con la radiodifusión, la televisión y los juegos electrónicos, entre otros. Hay también tendencias mundiales hacia la globalización que enfrentan nuestras culturas a novísimas situaciones educativas"<sup>21</sup>.



Reunión temática sobre el Programa institucional de comunicación audiovisual, Mazatlán, Sin. (1993)

De acuerdo a esto, urgía fomentar el uso de nuevos recursos que agilizaran e hicieran más eficaz el proceso educativo, a través del impulso a nuevas formas de actualización y de difusión de la cultura pedagógica.

Por tal efecto se consideró necesario desarrollar un programa de Comunicación Audiovisual con estrategias específicas de actualización y enseñanza.

<sup>21</sup> Reunión temática sobre el Programa institucional de comunicación audiovisual, UPN, México. 1993, p. 1-2

Los propósitos entonces eran:

“Formalizar las políticas y fortalecer las acciones de comunicación audiovisual, así como incorporar de manera sistemática el uso de los medios para el cumplimiento de los compromisos que se asumen en el Proyecto Académico”<sup>22</sup>.

En esa reunión quedaron de acuerdo en que el nuevo plan debía “...actualizar los procesos de comunicación educativa incorporando el uso didáctico de los recursos electrónicos, de la misma manera que apoyando a los programas de formación y actualización que ofrece la Universidad.

Además de permitir contar con una memoria institucional al registrar en forma sistemática las experiencias universitarias, y de incorporar nuevos procedimientos de enseñanza a todos los niveles educativos”<sup>23</sup>, ello con la prevención de que puedan surgir nuevos proyectos.

Estas son las bases de las actividades que posteriormente realizarían en el Departamento de Televisión (como las teleconferencias, proyectos de radio y multimedia), debido a las políticas generales establecidas en el Proyecto Académico de 1993, con respecto a organizar actividades basadas en campos, “concepto cercano al de áreas de conocimiento, con la diferencia de que éste aludía a problemáticas específicas emparentadas, como por ejemplo: Campo de Formación de Profesionales de la Educación, Campo en Desarrollo de la Educación Básica y Campos en Procesos Educativos y Cultura Pedagógica”; para el desarrollo del *Programa Institucional de Comunicación Audiovisual*.

Así como varios de los aspectos del Programa tienen vinculación con las funciones de la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria, las acciones como la atención a requerimientos educativos locales, estatales, regionales y nacionales están orientadas principalmente a fomentar la producción y recepción crítica de mensajes de los medios audiovisuales y de comunicación colectiva.

---

<sup>22</sup> **Idem**, p. 5

<sup>23</sup> **Ibidem**



De modo que se estableció oficialmente la Subdirección de Comunicación Audiovisual al interior de la Universidad por medio del *Programa Institucional de Comunicación Audiovisual*, logrando el apoyo del sector académico para proyectos importantes.

Esto ayudo a que, años después, la UPN se colocara dentro del círculo de universidades dedicadas a la educación a distancia en México.

#### **1.4.3.2 Objetivos y Funciones**

El objetivo general es fortalecer y consolidar las actividades dirigidas al uso de los medios audiovisuales en los proyectos de la UPN, de la misma forma, apoyar a la promoción, preservación y difusión de la cultura universitaria.

Las funciones a su cargo son:

- A. Apoyar a los programas académicos de la UPN a través de los medios audiovisuales, mediante la producción, diseño y transmisión de programas de radio y televisión.
- B. La composición de un banco de imágenes para su utilización en el diseño de materiales audiovisuales.
- C. Conservación, catalogación y sistematización de los acervos de imágenes, video y audio, que sirven de insumos para la producción de materiales didácticos y audiovisuales, que son testimonio documental del quehacer universitario de esta institución.
- D. Participar en el diseño, elaboración y desarrollo de los planes, programas y campañas de difusión en radio y televisión.

Enseguida se presenta una breve descripción de actividades de cada área de la subdirección, acompañado de un cuadro cronológico en el que se destacan algunos de los proyectos, además se muestra como fueron cambiando los equipos o sistemas de trabajo, así como los alcances o logros que se tuvieron en cada etapa.

### **Organigrama de la Subdirección de Comunicación Audiovisual I**

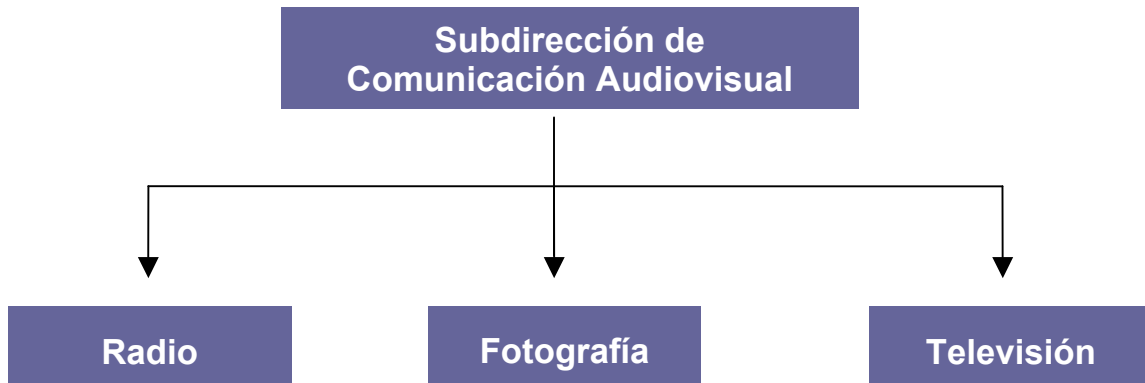


Diagrama 3 ORGANIGRAMA DE LA SUBDIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

#### **1.4.3.3 Actividades**

##### **1.4.3.3.1 Radio**

El departamento realiza las siguientes actividades: apoyo de audio en operación, musicalización, edición, copiado y realización de cápsulas para los trabajos de televisión en sus diversos proyectos. Además de *Campañas de promoción de la oferta educativa* conocidos como spot publicitarios de la UPN.

Asimismo copiado, masterización y grabación de programas a prueba, para su incorporación a la página de la UPN en Internet. Así como la grabación, edición y postproducción de materiales para proyectos: *Noticiero UPNet* y proyectos de docencia. También, apoyo para pistas de audio de los talleres culturales de teatro y danza. Para más detalle ver en el anexo cuadro 3.



Cabina de radio (1979)

### 1.4.3.3.2 Fotografía

Este departamento tiene a su cargo dar servicio de fotografía a proyectos, encuentros universitarios y de actualización, actividades deportivas y presentación de libros, además de la catalogación y digitalización de los acervos.

Otras de sus actividades son: proporcionar servicio a otros departamentos como diseño, servicio social, investigación, comunicación social y difusión, al igual que proporcionar servicio a profesores en sus proyectos de investigación como a otras unidades que así lo soliciten (ver en el anexo cuadro 4).

### 1.4.3.3.3 Televisión

Entre las actividades que se desempeñan hay dos principales, la primera son servicios a la comunidad UPN que contienen los registros videográficos y las producciones, en tanto la segunda son transmisiones en vivo.

En el siguiente capítulo se describirá cada una, incluso, se profundizará acerca de un proyecto en específico como marco de la propuesta para este trabajo (ver en el anexo cuadro 5).



Cortinilla de Televisión (2004)

Con la Subdirección conformada se tuvieron avances importantes en el aspecto administrativo, como la contratación de personal especializado en televisión; por lo que concierne a Radio fueron condiciones distintas, ya que había suficientes académicos de la Institución interesados en dedicarse a tal actividad; en tanto, Fotografía tenía personal de base especializado en el área.

Para lograr una mejor descripción de la Subdirección se presenta el organigrama (ver diagrama 4) seguido de su respectivo desglose, en el que se distinguen las jerarquías y actividades de cada colaborador. Todos ellos dispuestos a lograr los objetivos y cumplir las funciones antes mencionados en las tres áreas: Radio, Fotografía y Televisión.

---

**Organigrama de la Subdirección de Comunicación Audiovisual II**


---

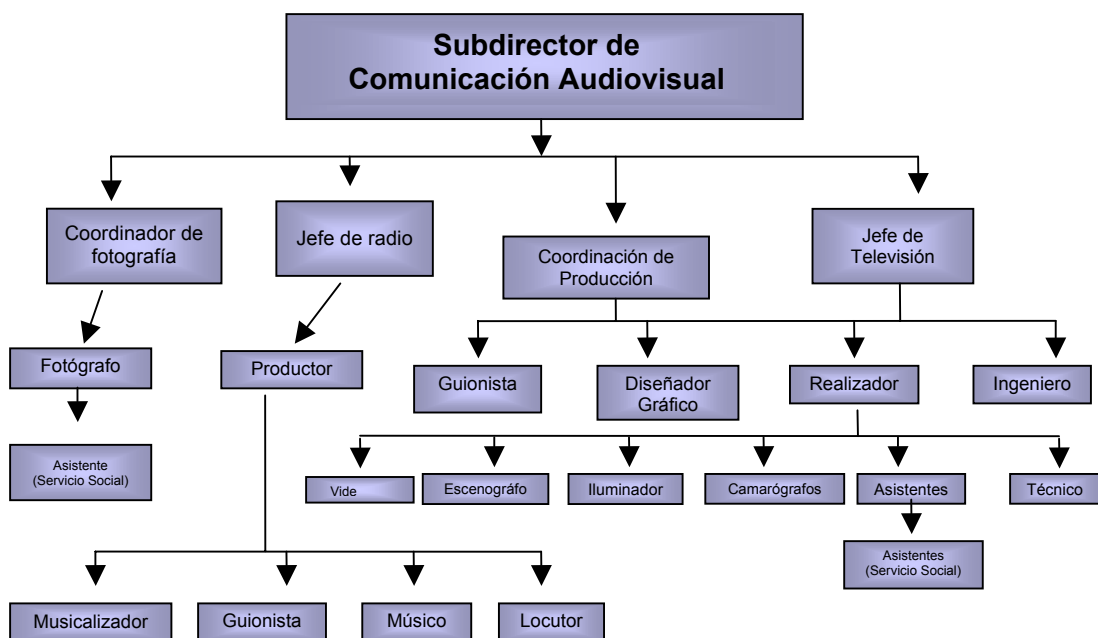


Diagrama 4 ORGANIGRAMA DE LA SUBDIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL (PERSONAL)

#### 1.4.3.4 Funciones del personal

##### **Subdirector**

Es el encargado de dirigir y coordinar el diseño, elaboración y el desarrollo de programas de televisión.

Apoyar a programas académicos mediante la producción de materiales audiovisuales, multimedia, sonoros, etc.; para la difusión de programas educativos que ofrece la Universidad, proporcionando asesoría a la comunidad universitaria tanto en el diseño como en la ejecución de proyectos audiovisuales.

Buscar propuestas, mecanismos e instrumentos que faciliten y den eficiencia a la difusión de la cultura en la UPN, así como establecer contactos con los distintos medios de comunicación, a fin de potenciar el impacto de la divulgación cultural y pedagógica de la misma, para lo cual permanentemente se diseñan proyectos a la Rectoría, la Secretaría Académica y la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria.

#### **1.4.3.4.1 Fotografía**

##### ***Coordinador de fotografía***

Aparte de estar a cargo de los trabajos que se solicitan, organiza las solicitudes e indica quién hará el servicio. Lleva un control del material y es responsable del equipo. Además de todo lo referente a los servicios: fotografiar, imprimir, revelar ya sea para gacetas y publicaciones u otros servicios.

##### ***Fotógrafos***

Encargados de acudir a todos los servicios que les indiquen, ya sea para fotografiar, imprimir o revelar.

##### ***Asistente de Servicio social***

Es el encargado de digitalizar el material fotográfico para su posterior organización y clasificación.

#### **1.4.3.4.2 Radio**

##### ***Jefe de radio***

Es el responsable de la gestión administrativa con trámites, ya sea para reparación de equipo o mobiliario, petición de servicios o mantenimiento para el área. Asimismo, coordinación de producción para pistas de video, apoyo a la docencia y la investigación, cobertura de actividades, elaboración de cronogramas de producción al igual que distribución de tareas.

Otras de sus actividades son la supervisión de guiones técnicos y procedimientos de grabación, edición, postproducción, así como la tramitación de permisos, la elaboración de calendarios, supervisión y monitoreo de las emisiones a través de la Red EDUSAT, además es el encargado tanto de la administración de los insumos como de la planeación para el siguiente año.

##### ***Productor***

Es el encargado de grabar los guiones, supervisar la edición y postproducción de los mismos, dirigir al musicalizador o músico según sea el caso.

### ***Musicalizador***

Las actividades del musicalizador son: grabación de *voz en frío*, musicalización y postproducción de audios. Al igual que la operación del equipo digital (***Protools\****) y la consola de audio durante las transmisiones en vivo.

### ***Músico***

Es la persona que crea los jingles para identificación de programas o para musicalizar segmentos específicos, ya sea de transmisiones o programas

### ***Locutores***

Son los encargados de grabar los guiones de acuerdo a llamados, ya sea de cápsulas de apoyo, spots publicitarios de la UPN, programas, etc.

### ***Guionista***

Es el responsable de elaborar guiones a partir de contenidos específicos, como son las cápsulas del SEC 21, presentaciones de currículum acerca de los teleconferencistas, documentales, promocionales, etc.

#### **1.4.3.4.3 Televisión**

### ***Jefe de Televisión***

Es la persona encargada de la gestión administrativa, con trámites para reparación de equipo o mobiliario, así como petición de servicios o mantenimiento para el área.

Además de la coordinación de producción para el enlace con Docencia e Investigación, promocionales, cápsulas de apoyo, cobertura de actividades, elaboración de cronogramas de producción, también se encarga de la distribución de tareas.

Entre otras actividades, como la supervisión de guiones técnicos, procedimientos de grabación, edición, postproducción, supervisión y monitoreo de las emisiones a través de la Red EDUSAT, la tramitación, elaboración de calendarios y permisos para la transmisión por vía digital o analógica, de igual modo es responsable de la administración de los insumos y la planeación para el siguiente año.

---

\* Las palabras referidas en negritas son definidas en el glosario colocado al final del trabajo.

### ***Coordinación de producción***

Este puesto es ocupado por varias personas encargadas del enlace con los académicos y especialistas de las teleconferencias, con los cuales establecerá calendarios de grabación en estudio, locación o imagen fija, de disertaciones y videos.

Además de apoyo adicional en la calificación y edición a corte directo de segmentos específicos para tele conferencias; elaboración de pautas para transmisión, enlace con la Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE) y el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE), al igual que enviar material de transmisión y verificar que ingresen de nuevo la videoteca.

### ***Guionista***

Es la persona que elabora guiones técnicos a partir de contenidos específicos, así como la búsqueda de imágenes determinadas para apoyar dichos proyectos y, si el guión así lo requiere, la elaboración de story board.

### ***Diseñador gráfico***

Es el encargado del diseño de la imagen institucional mediante la animación de **cortinillas\*** para las entradas de las teleconferencias, promocionales para las licenciaturas o proyectos específicos que así lo requieran.

De igual forma, la integración de recursos gráficos en 2D y 3D para ilustrar segmentos específicos de algún programa, cápsula, documental, etc., al igual que la edición y postproducción de animaciones y apoyos gráficos.

### ***Ingeniero***

Es el responsable del equipamiento de televisión, reinstalación o conexión de equipos en tele-aula, así como de producción y postproducción, igualmente la supervisión permanentemente de los equipos, apoyo técnico en las transmisiones satelitales (en vivo y diferidas), también en circuitos cerrados; de la misma forma está a su cargo la supervisión del mantenimiento preventivo y correctivo de los equipos que serán enviados a su reparación, además asesora la compra de equipo e insumos.

---

\* Texto o imagen relacionada con un bloque que nos ayuda a identificar cada determinada sección que se quiere recalcar.

### ***Realizadores***

Tiene a su cargo las siguientes funciones:

Dirección de cámaras en locación y en estudio para videos, documentales, teleconferencias, cápsulas y ***trenes de imagen\****.

Registros de encuentros, jornadas, actividades de apoyo a la docencia y la investigación, al igual que la edición a corte directo y postproducción de videos y teleconferencias, los cuales incluyen pizarras, puestas en escena, dramatizaciones, etc.

### ***Asistentes***

Cubren las actividades de asistencia de realización para teleconferencias en vivo, ponencias grabadas, así como videos para las materias de secundaria en sus tres modalidades: videos de apoyo, clases modelo y de profundización, lo que implica:

- a) Búsqueda de imágenes en segmentos grabados,
- b) Tramitación de permisos para grabación en locaciones externas, la investigación iconográfica,
- c) Scouting,
- d) Elaboración de la bitácora de grabación,
- e) Elaboración o corrección de pizarras (Power point),
- f) Rotulación de los productos editados y originales de cámara,
- g) Asistencia en la edición, postproducción y transmisión en vivo,
- h) Asistencia en el registro videográfico de eventos.

### ***Asistente de Servicio social***

Es el encargado de asistir en los requerimientos de las transmisiones y grabaciones, como puede ser la búsqueda y clasificación de material en Internet y videoteca para realizar los trenes de imagen, así como maquillaje para los conferencistas. También la calificación de material de stock que se ingrese a la videoteca, para tener un mejor control y uso de tal.

---

\* Son la serie de imágenes relacionadas con el tema a tratar, que pueden ser específicos o generales, compuesto de: foto fija (imagen inerte) y grabaciones (imagen viva).



***Iluminador***

Es el responsable de la colocación de las luces, bajo las indicaciones del realizador.

***Camarógrafos***

Son los encargados de llevar a cabo las indicaciones del realizador en las transmisiones, programas o registros con respecto al equipo técnico de grabación.

***Escenógrafo***

Es la persona que se dedica a la ambientación de la tele-aula para las transmisiones, todo previo acuerdo con el realizador.

***Técnico***

Es quien se dedica a tener el equipo listo para las transmisiones o grabaciones, es decir, checa los niveles de video, audio y lleva registro de los enlaces con el Master (ILCE), además de ser el encargado de la bodega.

***Encargado de videoteca***

Es quien se encarga de ordenar los cassettes de stock, transmisiones, etc., así como de hacer las copias de los mismos a VHS.

A lo largo de este capítulo se hizo un recorrido tanto histórico, acerca del desarrollo de la UPN, como inductivo, partiendo de la Universidad como institución, seguido por la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria, hasta llegar a la Subdirección de Comunicación Audiovisual (SCA), para ver cómo se han presentado las circunstancias que rodean la consolidación del Departamento: *Televisión*.

Así como, mostrar las condiciones que envuelven las labores de un asistente de producción en la UPN; por lo tanto el apartado enmarca los posteriores, conformando un pasado por medio del desarrollo histórico y un presente a través de la definición de las funciones que realiza el personal.

Se puede decir que la UPN consiguió tener un área relacionada con los medios la cual no ha sido explotada; la comunidad universitaria desconoce su existencia, sólo algunos profesores e investigadores solicitan los servicios de la SCA. La programación de recursos debería ser más consistente incluso para darles difusión se podrían convocar a concurso los proyectos en los diversos formatos (radiofónico, multimedia o televisivo) para finalmente realizar los mejores y más posibles.

Sin embargo, las condiciones laborales varias veces se ven perjudicadas por movimientos sindicales que desequilibran el trabajo; por ejemplo, el personal de base como los camarógrafos, el escenógrafo, etc. presentan su permiso para trabajar en el sindicato y dejan el puesto vacío ya que nadie más lo puede hacer, por lo que asistentes y realizadores tienen que cubrir esas actividades.

En el capítulo siguiente se describirán con más detalle la historia y los proyectos que cotidianamente se desarrollan en el Departamento de Televisión, con el propósito de contextualizar el proyecto específico que da vida a este trabajo, el de producción de materiales didácticos para profesores de educación básica en América Latina y el Caribe.

---

## CAPÍTULO II DETRÁS DE LAS CÁMARAS

Este capítulo abordará brevemente cómo se formó el Departamento de Televisión, además de un reconocimiento de las condiciones laborales y las diferentes actividades que se realizan.

Con el objetivo de contextualizar, tanto el proyecto como el área donde se desarrollan las cápsulas de apoyo en la materia de Español para nivel secundaria; a continuación se presenta una revisión de los proyectos más importantes que han impulsado el desarrollo de *Televisión* a lo largo de doce años.

Principalmente se trata de complementar el capítulo anterior, en el que se especificaron las actividades del personal, para obtener un panorama general del área y por lo tanto del sistema de trabajo que se analizará en el siguiente apartado.

### 2.1 La consolidación de un proyecto

#### 2.1.1 Los inicios de la televisión en la UPN

Ante la necesidad de dar a conocer la recién fundada Universidad Pedagógica Nacional (UPN) se planeó un audiovisual llamado “Otra alternativa”<sup>24</sup>; el guión estuvo a cargo de Antonio Nogues y Mázatl Avendaño, ambos profesores de la institución. Debido a que la UPN no contaba con personal que pudiera realizar este tipo de tarea, se encargó la producción a Manuel Barbachano Ponce, famoso productor independiente de películas como “Raíces”, “Torero”, “Pedro Páramo”, “Nazarín” y “Frida: Naturaleza viva”.



“Otra Alternativa” (1979)

---

<sup>24</sup> Por lo regular en los viajes del primer rector, Moisés Jiménez Alarcón, al interior de la República Mexicana, lo acompañaba el guionista, Mazatl Avendaño, para proyectar el audiovisual en su presentación. Con formato de 35 Mm. y una duración de 10 minutos, además fue proyectada en los espacios de los noticieros cinematográficos de la época por medio de la distribución de 40 copias en todo el país.

Posteriormente el mismo profesor Avendaño realizó una serie de audiovisuales solicitados por los maestros para algunas clases; con los conocimientos teóricos y unas cuantas herramientas (proyector de diapositivas, micrófono y una grabadora) Máztatl Avendaño cimentó las bases de un área audiovisual al interior de la UPN.

Esta situación se mantuvo por varios años más sin tener todavía la visión de consolidarlo, porque no había un área determinada, sólo personal que dependía de la Dirección de Difusión y hacía las diligencias necesarias.

Sin embargo, conforme pasaron los años los maestros pudieron realizar sus propios audiovisuales de manera empírica, con el préstamo de recursos técnicos como proyectores, grabadoras, servicios de fotografía, incluso lo más moderno entonces, películas Beta y VHS.

Hasta que Carlos Plascencia (1989), director de Difusión y Extensión Universitaria, dio el primer impulso al Departamento de Televisión, al cotizar un equipo profesional de grabación y reproducción en esa época, llamado ***U-matic tres cuartos\****, formato que utilizaban en televisoras como Imevisión y Televisa.

La Institución adquirió el equipo profesional y designó personal para capacitarse en su manejo; es decir, cada vez más se propiciaba el fortalecimiento de un área. En tanto, se firmó un acuerdo con la televisora de Oaxaca para proporcionarle grabaciones del Festival Internacional Cervantino (FIC). Esto significó que profesionales de la televisión, como los del noticiero de Guanajuato, trabajaran con materiales grabados por personal de la UPN.



Instalaciones de Televisión, UPN-Ajusco (1989)

Sin todavía un proyecto claro en esa época (1989-1991), los trabajadores que sabían operar el equipo grababan eventos al interior de la Institución e intentaban realizar promocionales sobre la Universidad Pedagógica Nacional.

---

\* Es un formato profesional introducido en 1971. Es capaz de producir videos de alta resolución.

Estos intentos necesitaban de un proyecto para consolidar el área, fue entonces cuando en 1992 se formó un equipo de profesionistas: a la cabeza el Maestro Alejandro Gallardo Cano como subdirector, coordinando los tres departamentos (Fotografía, Radio y Televisión), quien había trabajado en el canal 11, y en la jefatura de Televisión, Alejandra Huerta García, anteriormente colaboradora de Televisa en el área de edición.

El nuevo equipo de directivos se dio cuenta que si bien había personal técnico<sup>25</sup>, no tenían personal de producción que trabajara con ellos, por lo que se dieron a la tarea de hacer una evaluación en la que se consideraron las condiciones de trabajo y la calidad del material grabado con el equipo *U-matic tres cuartos*.

La revisión de todas las cintas utilizadas obtuvo resultados desfavorables, por lo que se generó la necesidad de tener personas especializadas en producción de televisión, como coordinadores, realizadores y asistentes; es decir, gente con formación universitaria y conocimientos o intereses en la producción de televisión educativa.

Esto propició el primer acuerdo entre autoridades y técnicos: capacitar al personal con respecto a escenografía, iluminación y manejo de cámara. El segundo fue "... seguir levantando la imagen de esos eventos, pero debía tener una finalidad; entonces comenzamos a diseñar una Telerevista" comenta la entonces jefa de Televisión (1992-1998) Alejandra Huerta, esto para tener más presencia en la Universidad.



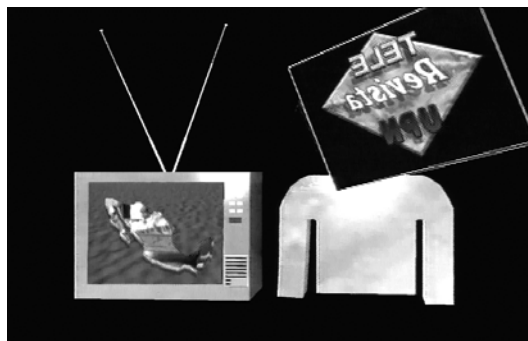
"Otra Alternativa" (1979)

---

<sup>25</sup> El personal técnico, no estaba preparado adecuadamente por lo que tuvieron que asistir a diversos cursos, uno de ellos impartido por el Maestro Manuel Cortés Cortés egresado de la UNAM profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y una carrera paralela en ingeniería, tenía tanto la experiencia profesional en TV comercial como la del aula con alumnos de la carrera.

### 2.1.2 Primer proyecto: Telerevista

El diseño del primer programa de televisión estuvo a cargo de Alejandro Gallardo, guionista, en colaboración con Alejandra Huerta, César Lizárraga, Máztatl Avendaño, Aurora Alonso, Mónica García, Jaime García, entre otros; este proyecto estuvo influido por la vida académica de la Universidad y aspectos relacionados con la educación.



Cortinilla de la Telerevista (1994)

La *Telerevista* consistió en una serie de 10 programas, producidos totalmente en las instalaciones de la UPN; las transmisiones estuvieron a cargo de la entonces Unidad de Televisión Educativa (UTE)<sup>26</sup>, dirigidas a maestros y estudiantes de 76 unidades incluyendo subsedes (la mayoría contaban con señal de la Red Edusat). Aunque no podían transmitir desde la UPN Ajusco, sí podían tener convenios de transmisión con la UTE o el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE).

El programa tenía emisiones semanales de 27min y estaba dividido en las siguientes secciones (2 o 3 minutos c/u):

- A. *Semblanza*, dedicada a dar una breve sinopsis de un educador mexicano,
- B. *Mass media*, se hablaba de los medios de comunicación enfocado a la educación,
- C. *Agenda*, era otro segmento en el que anunciaban los eventos más importantes, tanto en Ajusco como en otras unidades; incluso presentaciones de libros, simposios y conferencias magistrales,
- D. *Entreacto*, mostraba en una pequeña cápsula los eventos que habían al interior de la Institución, como conciertos filarmónicos, presentaciones de libros, etc.

<sup>26</sup> Ahora Dirección General de Televisión Educativa (DGTVE)

Dicho programa llamó la atención de las autoridades universitarias debido a que hablaron de las unidades, pidiendo su retransmisión; éste fue el paso que apuntaló a *Televisión* y por ende a la Subdirección, al grado de inmiscuirlo en la vida académica. Como se relató en el capítulo anterior, cuando se menciona que el Proyecto Académico de 1993 propició una reunión para reconocer la necesidad de desarrollar un programa de Comunicación Audiovisual que apoyaría a los programas de formación y actualización de la UPN.



Grabación de la Tele revista, UPN-Ajusco (1994)

### 2.1.3 Un nuevo formato: Teleconferencias

Un ejemplo de la importancia que comenzó a tomar *Televisión*; fue cuando Marcela Santillán, asesora del rector Eduardo Maliachi, coordinó el “FOMES” (Fondo para la Modernización Educativa Superior), que consistía en tener un proyecto de impacto nacional en la educación superior. El presupuesto del cual se disponía para el proyecto se podía utilizar para comprar equipamiento técnico de televisión, materiales y su distribución.

De esta manera se unieron el área académica y de producción, coordinados por la Maestra Santillán, para realizar el proyecto de “Maestría en Pedagogía” en la modalidad de educación a distancia, cumpliéndose así los requisitos del “FOMES”: agrupar a más alumnos que ninguna otra maestría, por estar dirigido a todas las unidades de la UPN (nivel superior) a lo largo de la República Mexicana; es decir, tenía impacto nacional.

Lo que faltaba era considerar algunas cuestiones técnicas respecto a las teleconferencias, un formato televisivo que nunca se había realizado en la UPN, por lo que el subdirector y la jefa de Televisión visitaron el Tecnológico de Monterrey para conocer y estudiar el funcionamiento de su modelo de educación a distancia; la finalidad era adaptarlo con sus debidas proporciones a la maestría en Pedagogía.

Por lo tanto, la organización quedó de la siguiente manera: en primera instancia se trabajaría toda la parte académica y de preproducción en la UPN; entonces, el día de transmisión llegaría el conferencista y el personal de *Televisión*, junto con los apoyos (cápsulas o pizarras) ya trabajados en preproducción, para transmitir en vivo desde las instalaciones del ILCE<sup>27</sup>.



Transmisión desde la UTE (1994)

Ello permitió contratar personal de producción en el área y comprar más equipo técnico para mejorar la calidad de los productos terminados y las condiciones de trabajo. De tal manera logró relevancia, lo que al principio era un proyecto ahora se consolidaría en un área más formal dedicada a la producción de televisión educativa con la adquisición de la infraestructura necesaria para lograrlo.

El subdirector Alejandro Gallardo y la jefa de Televisión Alejandra Huerta se encargaron del dictamen técnico, seleccionando el formato Betacam (*broadcast\**) para cumplir con las normas de calidad que exigían entonces en cualquier televisora mexicana.



Instalaciones de Televisión, UPN-Ajusco (1994)

“Si en un año nosotros presentábamos resultados de cuántos alumnos estaban inscritos”; es decir, demostrar el impacto que tenía el proyecto, “significaría que el equipo podía ser inventariado por la Universidad y si sucedía lo contrario, el FOMES recogía todo el equipo”, comenta Alejandro Gallardo.

<sup>27</sup> Sede que un año después cambió a la UTE

\* Es el nivel profesional de calidad ya sea en audio o video, necesario para transmitir; es decir, de calidad profesional.



La maestría en Pedagogía atendió la demanda en 28 estados de la República Mexicana, dando formación teórico-investigativa para analizar los problemas educativos detectados en los coloquios internos y de investigación; posteriormente se trabajaría también con alumnos de diversas instituciones que cumplieran con los requisitos.



Cortinilla de la Maestría en Pedagogía (1994)

Debido a este proyecto se logró comprar equipo técnico, realizar producciones propias, además dio lugar a una nueva propuesta, llamada licenciatura en Educación plan 94 (LE94). Ambos programas fueron diseñados para impartirse a distancia, principalmente a las unidades con difícil acceso geográfico, pero con recepción de señal Edusat.



Instalaciones de Televisión, UPN-Ajusco (1994)

La LE94 fue otro de los proyectos que formó parte del sistema de educación a distancia en la UPN, debido a la respuesta de convocatoria lograda con casi 30 mil alumnos inscritos al cabo de un año. Además, ello motivó al personal a realizar programas de televisión, con más creatividad invertida que presupuesto. De esta manera se han logrado premios en concursos convocados por la Asociación Nacional de Instituciones de Educación Superior (ANUIES)<sup>28</sup>.



Cortinilla de la LE94 (2001)

<sup>28</sup> "El Homo Peatonis Vulgaris Odiseanensis" y "Laura Díaz" ganaron premio en la Muestra de Televisión, Video y Nuevas Tecnologías

La mayoría del equipo de producción eran egresados de la Facultad de Ciencias Políticas (FCPyS) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), muchos de ellos hicieron o hacían el servicio social ahí mismo, de manera que se creó "... una especie de escuela, porque invitaban a estudiantes egresados de la carrera de comunicación a que hicieran aquí su servicio social con posibilidades de quedarse a laborar, lo cual propicio un ambiente agradable de universitarios", comenta Jaime García, entonces prestador de servicio social.



Grabación de la Telerevista, UPN-Ajusco (1994)

Posteriormente, en 1996 se realizó un simposio internacional *Formación docente, modernización educativa y globalización*, compuesta por diferentes mesas de trabajo y conferencias magistrales de gente relevante a lo largo del mundo, como Heinz Dietrich Steffan, de la Universidad de Alemania; Emilio Tenti Fanfani, de Argentina; el mismo Pablo Latapí, de México, Akira Sato y Yasuo Saito, de Japón; es decir, profesores del interior de la República Mexicana estarían interesados en los temas del simposio.

Por tal motivo, el Departamento de Televisión pudo contratar a tres personas más para apoyo en la grabación y edición de 26 conferencias magistrales de una hora y una serie de 28 emisiones con respecto a las mesas de trabajo, que se transmitieron a todas las Unidades UPN.



Cortinilla del Simposio Internacional (1996)

De tal forma se amplió el espectro de programas, no sólo tenían que ser curriculares –por la maestría y la licenciatura en transmisión-, también empezaron a hacer programas para actualizar a los maestros. Al ver el impacto que tenían las transmisiones, por la cantidad de llamadas que hacían de las unidades, empezaron a visualizar una alternativa de trabajo en el campo de la actualización docente; precisamente uno de los objetivos principales de la Universidad.



Sesión de la Maestría en Pedagogía (2002)

Esas son las bases del DEIB (Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe), un proyecto que tuvo mucha importancia a nivel institucional, “Debido al incremento tan considerable de la matrícula, se consolidó la educación a distancia en la UPN; trabajando con un grupo interdisciplinario: académicos que sabían el contenido y el equipo de producción que sabía el formato del programa”, comenta Alejandro Gallardo, subdirector de Comunicación Audiovisual.

#### 2.1.4 Transmisiones “en vivo”

Después de tener el equipo suficiente para trabajar como una televisora independiente, a la UPN sólo le faltaba superar una meta: transmitir en vivo desde las instalaciones, así que Alejandro Gallardo gestionó para que se recibiera la donación de una antena de microondas (1997), necesaria para enlazar la señal de la UPN al master del ILCE.

Cuando por fin se enlazó la señal, entre los años de 1998 y 1999 las autoridades no eran las mismas, y aunque se logró transmitir en vivo desde la Universidad en tres ocasiones, todavía no se planeaba explotar al máximo la ventaja de tener una “Antena de enlace unidireccional de microonda”.

Antena de enlace unidireccional de microonda **abajo** y Antena receptora de Edusat **arriba**, UPN-Ajusco (2004)

Otro de los proyectos importantes que continuaron a pesar de los cambios administrativos, fue la maestría en Desarrollo Vía Medios que comenzó a operar en 10 unidades al interior de la República, con 184 alumnos en 1998. Sus transmisiones por EDUSAT fueron sin interrupciones hasta el 2002, periodo que formó dos generaciones especializadas en diversas áreas.



Cortinilla de la Maestría en Desarrollo Educativo (2001)

Incluso en ese mismo período se contempló la posibilidad de modernizar sistemas de **edición\*** cuando se cotizó el **Avid\*\***, sin embargo, al cambio de autoridades o regreso de Alejandro Gallardo a la Subdirección de Comunicación Audiovisual, además de la adquisición del mencionado equipo, también hubo remodelación en el área de trabajo.



Avid Express en TV, UPN-Ajusco (2002)

Es decir, la actual administración “Ha traído muchos beneficios a la operación técnica, con la adquisición de un segundo Avid, así como el cambio de algunos equipos analógicos por digitales. Un ejemplo son las cámaras de estudio y el swicher”, opina César Lizárraga, realizador desde hace 10 años en la UPN.



Tele-aula, UPN-Ajusco (2002)

\*La unión de un plano con otro o de un sonido con otro, en video y en audio la edición es electrónica.

\*\*Es un sistema de edición no lineal, que permite el acceso instantáneo para el reacomodo de las tomas.

Posteriormente, con el regreso de Alejandro Gallardo a la Subdirección de Comunicación, se transmitió la primera de una serie de teleconferencias en vivo de la licenciatura en Educación Plan 94 el 24 de abril del 2001, esto significó un avance importante, ya que “Se lograba independizar más al equipo de producción con respecto a las instalaciones de la DGTVE y el ILCE, dándole la presencia necesaria al Departamento de Televisión, como para ser un medio de comunicación entre todas las unidades UPN”, comenta Fabiola Hidalgo, actual jefa de Televisión.

Por otro lado, a pesar de lo que implica transmitir en vivo, se han abierto los espacios para realizar diversos formatos, como spots publicitarios, documentales o inclusive las cápsulas para matemáticas, biología o español (de las cuales se hablará más adelante), todas ellas propuestas diferentes, pero con finalidades específicas relacionadas con la educación.

Por tal motivo, se presentan todas las actividades que se realizan en el Departamento de Televisión, divididas en dos rubros: la primera es Servicios a la comunidad, que son los que presta el área a los alumnos y maestros, con registros videográficos, transmisiones en vivo y copias de ambos.

La segunda son las Producciones; es decir, todas aquellas grabaciones que tienen por finalidad un formato diferente a las teleconferencias, como pueden ser los documentales, promocionales y/o proyectos a niveles más altos como el de SEC 21, que funciona en más de 100 secundarias distribuidas en toda la República Mexicana, así como el *Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe*, que es distribuido como su nombre lo indica, en países de lengua hispana.



Master de transmisión, UPN-Ajusco (2002)

---

## 2.2 Actividades en Televisión

El Departamento de Televisión tiene a su cargo diferentes actividades encaminadas a cumplir con los objetivos tanto de la Subdirección como la misma Universidad; entre ellas se encuentran:

### 2.2.1 Servicios a la comunidad UPN

Los servicios están dirigidos a los alumnos y maestros de todas las unidades UPN en el país: como las teleconferencias, copias en VHS, así como registros videográficos de simposios, coloquios, foros, etc.; una de las actividades más antiguas en la Universidad que, incluso en ocasiones, funciona para complementar una transmisión. Enseguida se describe cada una:

#### 2.2.1.1 Copiados en VHS

Básicamente consiste en cambiar de formato Betacam a VHS las diferentes transmisiones de teleconferencias por la red EDUSAT de proyectos, como el Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe (DEIB), Licenciatura en Intervención Educativa (LIE), Licenciatura en Educación (LE94), Maestría en Desarrollo Educativo, Maestría en Pedagogía, El libro de Hoy, Talleres culturales, Capacitación SEC 21, incluso los registros videográficos de simposios, foros o jornadas culturales.

#### 2.2.1.2 Registros videográficos

Se refiere a la grabación de actividades culturales, recreativas (Difusión cultural) y apoyo a la docencia e investigación, a través de semanas culturales, foros, ponencias, seminarios, encuentros, eventos musicales, obras de teatro, presentación de libros, reuniones, encuentros, jornadas pedagógicas, entre otras.



Grabación en la Biblioteca  
"Gregorio Torres Quintero", UPN-Ajusco (1994)

### 2.2.1.3 Transmisiones en vivo

La UPN se destaca a nivel interinstitucional a través de una barra de teleconferencias dirigidas a estudiantes y maestros con diferentes necesidades, que van desde las comunidades indígenas hasta los círculos de educación para adultos. En seguida se muestra un pequeño resumen acerca de lo que trata cada una.



Recepción de teleconferencia, Biblioteca "Gregorio Torres Quintero", UPN-Ajusco (1994)

#### 2.2.1.3.1 Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe (DEIB)

De marzo a noviembre del 2003 operó la segunda fase de las transmisiones del Diplomado, por el canal 15 de la red Edusat, los martes y jueves, a las 17 y 18 horas respectivamente, con una duración de 120 minutos.

Éste va dirigido a maestros activos en el área indígena que viven a lo largo de toda la República Mexicana, dedicados a niños integrantes de una etnia o hablantes de una lengua indígena. La primera etapa comenzó con 42 sedes y en la siguiente se amplió a 72, logrando una matrícula de casi dos mil alumnos interesados en la integración de un país multicultural y multilingüe.

El proyecto consta de seis módulos coordinados por un representante de cada institución participante<sup>29</sup>, abordan contenidos relacionados con la interculturalidad, el multilingüismo del país, así como temas afines a trabajos en el aula, experiencias docentes y de investigación que imparten reconocidos especialistas en el área a nivel nacional e internacional.



Cortinilla del Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe (2003)

<sup>29</sup> Dirección General de Educación Indígena (DGEI), Coordinación General de Educación Intercultural Bilingüe (CGEIB), Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (DGCPPI), Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Instituto Nacional Indigenista (INI) ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

El concepto que se trata de manejar es el más ágil posible o por lo menos hasta donde lo permita el formato. A cuadro salen el especialista y un conductor quien presenta al invitado, da pie a las pausas y preguntas del público.

La transmisión se divide en tres bloques. El primero de 45 minutos, es cuando el ponente plantea la primera parte de su disertación; en el segundo bloque, de 20 a 25 minutos, concluye el tema y da paso al tercer bloque con las llamadas en vivo, preguntas vía fax o correo electrónico. En las dos pausas se anuncian las próximas teleconferencias, acompañadas de video clips (como descanso visual) o convocatorias para licenciaturas impartidas en la UPN.

Por lo general se manejan trenes de imagen, pizarras de apoyo (Power Point) 4 videoclips, 2 spots y un curriculum en cada emisión, lo que implica la edición del **stock\*** y cartoneo en preproducción, así como el manejo de Sistema no lineal (*Avid*) para la cortinilla, **supers\*\***, teléfonos y créditos.

#### 2.2.1.3.2 Licenciatura en Intervención Educativa (LIE)

La licenciatura en Intervención Educativa, Plan 2002 "... es un primer paso estratégico en aras de adaptar su servicio a nuevos usuarios, mejorar condiciones de operación académico-administrativas y reordenar la oferta académica en respuesta a la ubicación de la UPN en la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica"<sup>30</sup>.

El objetivo de la LIE "es formar un profesional de la educación capaz de desempeñarse en diversos campos del ámbito educativo, a través de la adquisición de competencias generales y específicas que le permitan transformar la realidad educativa por medio de procesos de intervención"<sup>31</sup>.



Sesión de la LIE en la línea Interculturalidad (2004)

\* Voz inglesa equivalente a la palabra española reserva.

\*\* Anuncio que identifica lo que está sobre la pantalla demuestra el nombre o tema de lo que se presenta, así como el número telefónico y aparece en la parte inferior de la pantalla.

<sup>30</sup> Programa de reordenamiento de la oferta educativa de las unidades UPN, UPN, p.5

<sup>31</sup> Idem p.13-14



Esta licenciatura se ofrece a egresados de nivel medio superior, profesores en servicio y profesionistas interesados en cursar una nueva carrera, en distintas modalidades de estudio: escolarizada, semiescolarizada, abierta y a distancia, de acuerdo a las condiciones de cada una de las Unidades UPN.

Desde junio del 2002 se trabaja este proyecto a distancia. La primera fase consistió en un curso intensivo de dos semanas, con transmisiones de 120 minutos diarios a manera de propedéutico, dirigido a maestros en las distintas unidades UPN de la república; en la segunda fase se transmitió un curso para formación de futuros profesores de la LIE inducidos respectivamente a cada línea educativa, desde octubre del 2002 hasta la fecha. (ver Cuadro 1)

**“Transmisiones en vivo desde la UPN”  
2003**

	<b>Martes</b>	<b>Miércoles</b>	<b>Jueves</b>	<b>Viernes</b>
11:00 a 12:00	Interculturalidad 1 Abril del 2003		Interculturalidad	Educación Inclusiva 18 Octubre del 2002
12:00 a 13:00	Educación para jóvenes y adultos 15 Octubre 2002			
13:00 a 14:00				
15:00 a 16:00	<b>Educación Inicial</b> <b>25 Marzo 2003</b>			
16:00 a 17:00		Gestión escolar 16 Octubre 2002		
17:00 a 18:00			Educación Intercultural Bilingüe*	
18:00 a 19:00	Educación Intercultural Bilingüe 25 Marzo 2003			
19:00 a 20:00				

\* Esta transmisión fue cambiada al canal 15 a partir de Septiembre del 2003

**Orientación  
Educativa  
21 Octubre 2003**

Esta transmisión esta en el mismo horario de Educación Inicial

Cuadro 1 TRANSMISIONES EN VIVO DESDE LA UPN

Por consiguiente, se referirán brevemente las seis líneas de educación:

- **Jóvenes y adultos.** La atención a las personas jóvenes y adultas que no han tenido oportunidad de lograr acceso a la alfabetización y a la escuela, la capacitación en y para el trabajo, la educación orientada al mejoramiento de la calidad de vida, la promoción de la cultura y fortalecimiento de la identidad.
- **Gestión educativa.** La mejor calidad en la organización, gestión y administración educativas, no sólo en el ámbito escolar tradicional si no en el de otras instituciones y del propio sistema educativo.
- **Educación inclusiva.** La necesidad de plantear estrategias de integración social y educativa, para poblaciones con necesidades sociales y educativas particulares.
- **Educación inicial.** La formación de la población infantil entre los 0 y 4 años.
- **Interculturalidad.** Reconocer la diversidad cultural que se expresa en diferentes ámbitos del país para diseñar e instrumentar proyectos que contribuyan a la convivencia en un ambiente de comunicación y diálogo.

El equipo de producción trabaja los contenidos conforme al asesoramiento de los maestros encargados; por ejemplo, cápsulas introductorias al tema, entrevistas con especialistas de la materia, trenes de imagen y pizarras de resumen sobre el contenido con tablas o gráficas.

Éste suele ser un problema, no siempre hay la suficiente disposición por lo que respecta a la parte académica para proporcionar información con tiempo suficiente y producir una cápsula o entrevistas.

La estructura del formato es poco flexible, por lo que sólo permite una pausa, un maestro es quien dirige la teleconferencia o incita a participar con dudas o comentarios a la audiencia y pueden agrupar hasta cuatro invitados para dialogar o uno para presentar su experiencia.

La pausa, a la mitad del programa, es utilizada como descanso visual y cambio de cassette, se transmite en vivo por el canal 13 y 18 de la red EDUSAT,

---

de martes a viernes, en horario específico, previamente convenido y programado con el ILCE.

## **2.2.2 Producciones**

Es la segunda parte de actividades que se realizan en las instalaciones de la UPN, una de sus características es que el material se postproduce, además de ser una de las actividades que le han otorgado varios reconocimientos al equipo de *Televisión* por cápsulas, promocionales y documentales.

### **2.2.2.1 Material de stock**

Debido a la naturaleza del trabajo en el Departamento de Televisión, se necesita material de *stock*; éste consiste en todas aquellas imágenes guardadas en la videoteca que se grabaron o se hicieron *transfer\** de documentales anteriormente para otros proyectos, por lo que se puede ocupar en el ensamblado de un nuevo programa o tren de imagen.

Sin embargo, en la UPN la palabra stock también sirve para nombrar el material que se graba en escuelas, centros sociales o comunidades indígenas por ser los temas centrales de las teleconferencia que se transmiten desde la Universidad, como el Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe.

### **2.2.2.2 Promocionales**

Pueden ser desde los usados para alguna exposición o presentación solicitada por Rectoría o Secretaría Académica hasta los promocionales institucionales: *Campaña UPN Convocatoria para aspirantes de nuevo ingreso*, que son transmitidos por televisión abierta en tiempos oficiales.

### **2.2.2.3 Documentales**

Principalmente son proyectos que se trabajan con áreas específicas del cuerpo docente o de investigación autorizados por Secretaria Académica; como el documental del *Segundo Encuentro Iberoamericano de Colectivos Escolares que hace investigación desde su escuela*, conocido como TEBES, realizado en Puebla, Hidalgo, Nuevo Laredo, Morelos o el de la Escuela Secundaria Anexa a la Normal por su aniversario.

---

\* Es el cambio de formato, puede ser de Betacam a VHS o viceversa, Mini dv cam a Betacam, etc.

---

También se realizan documentales acerca de reuniones internacionales, como el del *Encuentro Latinoamericano sobre la formación de educadoras y educadores de las personas jóvenes y adultas* que se llevó a cabo en el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), en Pátzcuaro, Michoacán<sup>32</sup>.

Al igual que el grabado en San Andrés Haultlalpan, Puebla, el cual refleja todo el trabajo realizado por maestros indígenas para lograr que sus alumnos aprendan a escribir y leer su propia lengua.

A veces los videos solicitados por Rectoría o Secretaria Académica, incluso proyectos de investigadores de la propia Universidad para exposiciones, como el de Corporación Universitaria para el Desarrollo del Internet (CUDI), que por lo regular están fuera de planeación.

#### **2.2.2.4 SEC 21**

El proyecto SEC 21 “incorpora sistemáticamente un modelo pedagógico de uso de tecnologías que da sentido al equipamiento técnico, con el propósito de dar cobertura eficiente al mayor número de asignaturas de la secundaria”<sup>33</sup>.

Al incorporar otras tecnologías como son el video en formato digital, el acceso a la Internet, calculadoras graficas para la enseñanza de las matemáticas y software especializado en la enseñanza de la física. Se pretende que dichas tecnologías se integren y complementen para brindar herramientas accesibles y funcionales a los profesores, asimismo experiencias de enseñanza novedosa a los estudiantes.

“El alumno que esperamos es un alumno más activo, más involucrado, que reflexione y que avance su conocimiento. Por su parte, el maestro además de ser

---

<sup>32</sup> El cual obtuvo una mención en la IX Muestra de Televisión, Video y Nuevas Tecnologías convocado por la Asociación Nacional de Instituciones de Educación Superior (ANUIES).

<sup>33</sup> SANTILLÁN Nieto, Marcela y Gallardo Cano, Alejandro; “*Un modelo pedagógico de integración de tecnologías al servicio de la educación*”, en *Tecnologías y comunicación educativas*. México 2000 p.55

el guía, se convierte también en espectador, observador del conocimiento; lo discute desde una distancia que de otra manera es imposible”<sup>34</sup>.

Mediante la integración y jerarquización de materiales audiovisuales como apoyo a los temas fundamentales correspondientes al programa escolar de cada materia, se logran desarrollar estrategias de producción, rescate y adaptación de videos.

En el caso de las producciones televisivas, tienen que ser muy específicas en cuanto a duración, precisión de la información y la **modalidad**<sup>35</sup>; permitiendo una actuación más activa del profesor sin quitarle la posibilidad de otro tipo de didácticas, al atender los distintos temas de la **currícula\*** oficial.

Las materias incorporadas al proyecto son: matemáticas, historia, física, biología y geografía, cada una de ellas presenta un proyecto y una metodología específicas, propios de las características individuales.

La relación de dichas materias con el lenguaje audiovisual siempre es supervisada tanto por los productores como por los profesores, ya que representan un apoyo didáctico por su carácter ilustrativo y el manejo de información necesaria y suficiente como para abordar los diferentes temas del currículo.

El proyecto involucra muchas personas en diferentes ámbitos, por ejemplo, existe una estrecha colaboración



Cortinilla de las cápsulas SEC 21 (2002)

con el ILCE para el funcionamiento en cuanto a capacitación de profesores y un espacio en el portal de Internet, así como la transmisión de los videos.

<sup>34</sup> SANTILLÁN Nieto, Marcela y Gallardo Cano, Alejandro; “*El proyecto SEC 21*” en **Red satelital de TV Educativa –edusat- Guía de programación**, México, 2002 p.10

<sup>35</sup> Es una manera de organizar la información para un video, de acuerdo a la intención didáctica perseguida. En el Anexo II se especifica la definición de varias modalidades trabajadas por el Mtro. Alejandro Gallado.

\* Comprendida por los temas, asignaturas, contenidos y competencias a desarrollar en los diferentes niveles educativos.

El resto del capítulo está dedicado a otro de los programas realizados en la UPN, que destaca por ser a nivel internacional, con una producción que nuevamente involucra al cuerpo académico con el equipo de *Televisión*.

### **2.2.2.5 Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe**

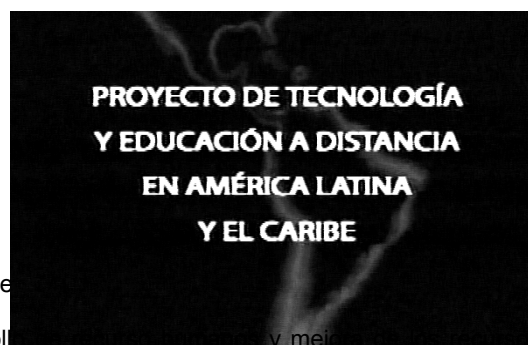
En los países latinoamericanos existe la necesidad de acceder a sistemas educativos de calidad para garantizar la formación integral de sus niños y jóvenes.

Una de las acciones estratégicas para encarar ese problema, es impulsar la renovación de las prácticas educativas a través de la capacitación y la actualización de los docentes con el apoyo de recursos tecnológicos.

Esa meta social coincide con los propósitos de los ministerios de educación en Latinoamérica, lo cual dio pauta al financiamiento parcial que en 1998 otorgara el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), al Programa de Educación a Distancia (DEP)<sup>36</sup>, para operar un proyecto destinado a mejorar la calidad de la educación en los niveles básicos; es ahí de donde se desprende el programa de capacitación a maestros de secundaria.

Los objetivos del *Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe*<sup>37</sup> se enuncian brevemente como:

1. Mejorar la calidad de la secundaria a través del diseño y elaboración de material didáctico de alta calidad.
2. Ampliar la oferta educativa en ese nivel escolar a poblaciones que el



<sup>36</sup> <http://www.iadb.org/EXR/doc98/apr/me1065e.htm> (Distance Education Project (DEP) ME-0052)

<sup>37</sup> Inscrito en el Subprograma III: Entrenamiento y desarrollo de materiales para la educación a distancia. Este subprograma fortalecerá la capacitación de maestros y consejos académicos comprometidos en alguna forma con la educación a distancia, para asegurar tal efecto, se utilizan los medios electrónicos en el proceso del aprendizaje a distancia. La librería nacional de video será creada para fortalecer la capacitación de la educación a distancia.

sistema tradicional no ha podido atender.

3. Fortalecer las modalidades educativas a distancia.

#### **2.2.2.5.1 Realización del proyecto**

La ejecución de dicho proyecto quedó encomendada al Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE) y la UPN, bajo la coordinación de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

El aporte inicial otorgado por el BID a la SEP para ser ejercido entre 1998–2001, permitió obtener la realización de las metas acordadas originalmente.

En el 2002, por medio de la integración de un equipo desarrollador de materiales didácticos compuesto por consultores nacionales e internacionales (diseño y módulos de capacitación), además de la coordinación de profesionales de la UPN, el ILCE y la DGTVE, (aprovechando de sus respectivas infraestructuras para la producción videográfica) se realizaron 10 módulos de la serie de *Literatura Latinoamericana* de autores contemporáneos.

Cada módulo de apoyo a la asignatura de Español es acorde con el plan de estudios de todos los países de la región, también están integrados con el registro videográfico de dos clases modelo grabadas en el contexto real de una aula a nivel secundaria, con profesores de amplia trayectoria y de diferentes nacionalidades.

Además, cada módulo incluye una clase de profundización grabada, en la cual intervienen profesores en servicio que discuten con un especialista en la materia sobre los métodos de enseñanza utilizados en las clases modelo, acompañada de una guía didáctica impresa para docentes, que ofrece actividades escolares relacionadas con la obra literaria de cada clase.

Posteriormente los materiales fueron sometidos a una evaluación en Argentina, Chile y México entre agosto y diciembre del 2003, “donde se tomó en cuenta la calidad técnica, la facilidad de uso en las escuelas públicas, la

incorporación /consideración de factores locales, respuesta de los docentes capacitados y grado de diversidad cultural del material didáctico”<sup>38</sup>. Al final el resultado fue favorable.

A raíz de esto y en congruencia con la firma del convenio<sup>39</sup> –12 de noviembre del 2002— el BID y la SEP continuaron el proyecto hacia una segunda fase, la cual consiste en el diseño y producción de 10 módulos para la enseñanza de las matemáticas y de las ciencias durante el 2004, de igual forma se someterán los materiales producidos a una evaluación internacional.

Por lo cual, la SEP se comprometió a suscribir un convenio de colaboración con el ILCE para delegar la ejecución de la segunda etapa del proyecto y formalizar sus responsabilidades y funciones. Ambos acuerdan la participación de la UPN, teniendo en consideración la experiencia e infraestructura con que cuenta.

#### **2.2.2.5.2 Grabación de clases de profundización y clases modelo**

La parte videográfica del Proyecto consiste en el registro de una clase a niños de secundaria llamada *clase modelo* y otra a profesores llamada *clase de profundización*, impartida por un especialista en el tema, que puede ser biología, matemáticas o español.

La idea central es primero tomar la clase de profundización, en la que el especialista dice cómo tratar el tema en el aula y luego ver la clase modelo para estudiar cómo uno de los profesores imparte la clase conforme estos lineamientos o viceversa, esto depende de



la materia; por ejemplo, en matemáticas primero se estudia la clase modelo y después se hace el análisis de ésta en la clase de profundización.

<sup>38</sup> Presentación del Secretario de Educación Pública, Reyes Tamez Guerra en la reunión de ministros de educación III Cumbre de Jefes de Estado y de Gobierno América Latina y el Caribe – Unión Europea, el 29 de mayo de 2004 Guadalajara, Jalisco.

<sup>39</sup> El convenio de cooperación técnica” No. ATN/SF-8068-RG



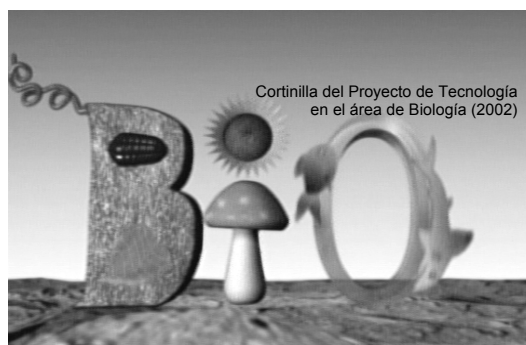
La grabación se realiza con niños y maestros que estudian y trabajan en secundaria, no con actores, para presentar un trabajo válido pedagógicamente, en tanto el escenario real –aula de clases- es parte del estilo que pretende imprimirle a la serie la UPN.

La *clase modelo* se divide en dos partes que muestran una lección con apoyos didácticos como el pizarrón (pintaron) y láminas, así como audiovisuales acerca del tema a tratar; por ejemplo, las cápsulas “Fotosíntesis”, “Funciones y gráficas” o “Los de abajo”.

El trabajo del equipo de producción se concreta en grabar las clases con buena calidad de imagen y audio; después, en postproducción este material se resume a una clase de 45 a 55 minutos cada una, donde se muestra el trabajo de alumnos y profesores en conjunto.

Cabe aclarar que no siempre es la misma dinámica, ya que la clase de biología se realizó en un laboratorio, en tanto la de matemáticas se trabaja por equipos y en la clase de español se hace uso de la exposición; pero la característica predominante en las tres materias es el apoyo de cápsulas.

El programa piloto se trabajó con la materia de biología y el apoyo de una cápsula acerca de la fotosíntesis, posteriormente con el proyecto ya aprobado se grabó la serie de español.



---

Además debido a la orientación internacional del proyecto, sólo se trabajaría con materias (de contenidos) universales como biología, ciencias y español para la mayoría de los países en América Latina, porque si se contemplaban geografía o historia cambiarían los contenidos.

De tal manera los siguientes párrafos se enfocan a la materia de español o literatura, para entender el contexto de la cápsula estudiada en el siguiente capítulo.

### **2.2.2.5.3 Español como asignatura de referencia**

Replantear el problema de la enseñanza del lenguaje es uno de “los nudos de la problemática educativa actual”<sup>40</sup>, por lo tanto, debido a la relación entre la materia de español y el lenguaje, considerado la *llave* del conocimiento, es seleccionada dicha asignatura como parte del proyecto para desarrollar el complejo proceso de adquisición de la lengua.

Asimismo el *Proyecto de Tecnología y Educación a Distancia en América Latina y el Caribe* en la asignatura de español “intenta incidir sobre el mejoramiento de la formación docente mediante la puesta en práctica, sistematización y profundización de categorías de análisis: personajes, género, punto de vista narrativo, tiempo, espacio y tema; para el abordaje de los textos y como consecuencia inmediata, potenciar las facultades comprensivas de los estudiantes”<sup>41</sup>.

### **2.2.2.5.4 El texto literario como herramienta para la enseñanza del español**

“La lengua, como sistema abstracto, se concreta en el habla a través de textos, y es justamente esta realización concreta (el texto) el punto de apoyo central del proceso de enseñanza de la lengua materna; lo cual, por colocarse frente a un producto extremadamente complejo, se enfrenta también a una tarea de las mismas dimensiones”<sup>42</sup>.

Fue indispensable enfocar el problema de qué textos resultan más adecuados desde el punto de vista didáctico, “adecuación que enlaza con el

---

<sup>40</sup> BARROS, Jenny; “*Proyecto de clases filmadas de idioma español- literatura*” ILCE- UPN p.3

<sup>41</sup> *Ibidem*

<sup>42</sup> *Idem*, p.4

---

problema de la motivación. Porque es en ésta motivación inicial donde se juega el desarrollo efectivo de la situación comunicativa de la enseñanza y el aprendizaje”, apunta la especialista, Jenny Barros.

El texto literario constituye una herramienta privilegiada de motivación que propicia el proceso de enseñanza y estimula la sensibilidad estética por su inseparabilidad de la literatura con la lengua, y por la capacidad de simbolizar mundos.

“La potencialidad simbolizadora de la literatura implica poner al lector en situación de conocimiento de los muy diferentes planos de la condición humana en el mundo, a nivel individual y colectivo; desde una gama inmensa de puntos de vista”<sup>43</sup>.

Además, la comprensión de otras formas de vida en el mundo favorece el entendimiento de la interioridad y de la alteridad, de manera que se propicia la formación y comprensión de valores como la tolerancia, el respeto y el entendimiento. Al respecto Mario Vargas Llosa dice:

“Uno de los primeros efectos benéficos ocurre en el plano del lenguaje. Una comunidad sin literatura escrita se expresa con menos precisión, riqueza de matices y claridad que otra cuyo principal instrumento de comunicación, la palabra, ha sido cultivada y perfeccionada gracias a los textos dietarios. Una comunidad sin lecturas, no contaminada de literatura, se parecería mucho a una comunidad de tartamudos y de afásicos, aquejada de tremendos problemas de comunicación debido a lo basto y rudimentario de su lenguaje (...) Una persona que no lee (...) puede hablar mucho pero dirá siempre pocas cosas, porque dispone de un repertorio mínimo y deficiente de vocablos para expresarse. No es una limitación sólo verbal; es al mismo tiempo una limitación intelectual y de

---

<sup>43</sup> **Ibidem**



---

horizonte imaginario, una indigencia de pensamientos y de conocimientos, porque las ideas, los conceptos mediante los cuales nos apropiamos de la realidad existente y de los secretos de nuestra condición, no existen disociados de las palabras a través de las cuales los reconoce y define la conciencia (...) Ninguna otra disciplina, ni tampoco rama alguna de las artes, puede sustituir a la literatura en formación del lenguaje con que se comunican las personas”<sup>44</sup>.

Por lo tanto, el uso del relato sería el más adecuado para introducir el estudio de la lengua, porque constituye una manera de ordenar la realidad, como lo sería el lenguaje, puesto que el hombre, a través del mismo, puede contar, escuchar o leer narraciones; es un modo de reconocerse a si mismo y al mundo.

El relato se presenta como una forma de estructurar la identidad individual y colectiva, sustentada en la memoria que “está presente en todos los tiempos, los lugares, sociedades (...) no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos”<sup>45</sup>.

Dentro del relato se reconocen claramente dos formas del discurso: la narración y el diálogo, además es frecuente encontrar la argumentación, la explicación o exposición y la descripción; el relato integra, pues, la complejidad de modalidades del discurso.

Como los textos no constituyen productos puros, el reconocimiento de diferentes tipos de secuencias dentro del texto se considerará un elemento más para el abordaje y comprensión del mismo.

Es por eso que los contenidos de lingüística, teoría gramatical y literaria se integran al análisis del texto; de no ser así, su estudio independiente carece de sentido en la enseñanza de la lengua materna, puesto que refieren a la red de conexiones que se concreta en el propio texto.

---

<sup>44</sup> VARGAS Llosa, Mario: “*La literatura y la vida*”, Lima, 3 abril del 2001  
[http://www.vargaslosa.org/Discursos/DH02\\_04.htm](http://www.vargaslosa.org/Discursos/DH02_04.htm)

<sup>45</sup> BARROS, *Op. cit.*, p.5



---

#### **2.2.2.5.5 La actividad: el comentario de textos**

El núcleo articulador de la propuesta lo constituye el texto y su comentario en atención a las siguientes consideraciones:

- a) Es un modo conjunto de abordar la lengua y la literatura;
- b) Permite la aplicación, a diferentes niveles de profundidad, de los conocimientos lingüísticos y literarios;
- c) Trabaja con la interrelación de contenido y estructura del texto. Considera esta última como una conjunción de diferentes estratos (léxico, fónicos, semánticos, morfológicos, sintácticos, retóricos, etc.) que potencian la significación;
- d) Constituye, también, un método válido para el abordaje de textos no literarios.
- e) Incorpora el trabajo con la ortografía y con el vocabulario, y constituye una adecuada motivación para la producción de textos;
- f) La lectura cumple, a la vez, un papel relevante en la adquisición de una buena ortografía;

Clase modelo "Día domingo" 1ra parte,  
Escuela Secundaria N.2, México DF (2003)

g) También influye en el enriquecimiento del vocabulario;<sup>46</sup>

Los objetivos del comentario de textos en la enseñanza son:

- a. Incentivar el gusto por la lectura, proporcionando estrategias para la comprensión y el análisis textual;
- b. Promover la conciencia sobre la importancia del acrecentamiento del caudal léxico y la necesidad de corrección ortográfica;
- c. Desarrollar las capacidades de reflexión sobre el fenómeno lingüístico;
- d. Lograr que el estudiante produzca diferentes tipos de textos escritos, con empleo de vocabulario amplio y apropiado, además de estructuras adecuadas a la intencionalidad y situación.



Clase modelo "Día domingo" 1ra parte, Escuela Secundaria N.2, México DF (2003)

#### 2.2.2.5.6 Selección de textos

En la necesidad de acortar el campo, en una primera instancia, al tratamiento de 10 autores que permitan dar un panorama representativo de la literatura latinoamericana de los siglos XX y actual.

Partiendo de esos contextos más inmediatos y significativos para el alumno, se seleccionaron textos que, a su vez, posean una dimensión simbólica universal, como modo de confrontar al estudiante con temas permanentes, tales como amor, poder, trascendencia, muerte, identidad, de acuerdo a la especialista.

"Se han tenido en cuenta también las características propias de los alumnos, jóvenes que generalmente han leído poco y que viven en un universo de fuerte impacto visual, tecnológico y comunicacional, que plantea el problema de la formación del pensamiento crítico para poder manejarse

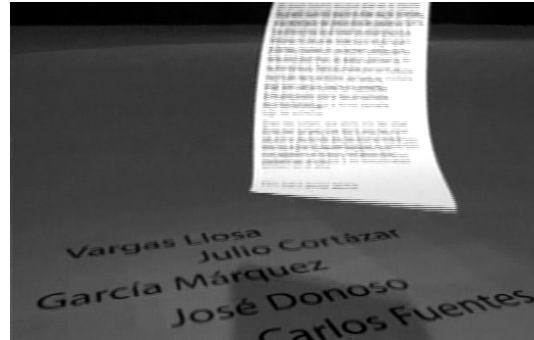


Clase modelo "Día domingo" 1ra parte, Escuela Secundaria N.2, México DF (2003)

<sup>46</sup> *Idem*, p.9

con criterios de libertad dentro del mismo”, señala Jenny Barros, especialista en literatura.

Como se ha fundamentado precedentemente, la selección se realizó a partir del relato, y dentro de éste el relato en prosa; asimismo, se han privilegiado los textos en lengua española, dado que se aborda el estudio de esa lengua y literatura a través de de autores latinoamericanos contemporáneos.



Enseguida se presenta la selección realizada por la especialista, en la que muestra la diversidad de países y autores:

#### *México*

Carlos Fuentes: Los años con Laura Díaz (fragmento), Mariano Azuela: Los de abajo (Capítulo 1, Primera parte), Juan Rulfo: Luvina

#### *Cuba*

Alejo Carpentier: El arpa y la sombra  
(fragmento)

#### *Colombia*

Gabriel García Márquez: Un señor muy  
viejo con unas alas enormes

#### *Perú*

Mario Vargas Llosa: Día domingo  
(fragmento)

#### *Chile*

José Donoso: Conjeturas sobre la memoria de mi tribu (fragmento)

*Argentina*

Julio Cortázar: Casa Tomada

*Uruguay*

Horacio Quiroga: A la deriva

*Brasil*

Guimaraes Rosa: Las mariposas

Ahora se hablará de una parte de las clases; como ya se mencionó anteriormente, uno de los apoyos durante la lección es reproducir en video la cápsula del texto literario correspondiente.

#### **2.2.2.5.7 Apoyo didáctico en las clases de español: cápsulas de literatura**

Cada secuencia didáctica es acompañada de un video elaborado por el equipo de *Televisión* de la UPN, utilizado para potenciar las facultades críticas del alumno mediante la comparación y decodificación de diferentes *sistemas semióticos*.

“Con esto, la televisión cumple uno de sus más importantes cometidos: satisfacer las necesidades y las carencias que puede haber en el auditorio o sectores de la videoaudiencia en materia educativa”<sup>47</sup>.

Por lo tanto, si se toma en cuenta a la televisión desde una perspectiva renovadora, “los medios... se consideran



Cortinilla del Proyecto de Tecnología en el área de Literatura (2003)

<sup>47</sup> VIYA Miko, *El director de televisión*, p.144



como catalizadores de experiencias, como dinamizadores de la educación o como objetos de estudio en sí mismos. En este caso, los audiovisuales inciden en la estructura de planes y programas y ayudan a revisar el proceso de enseñanza-aprendizaje”<sup>48</sup>.

La adición de la cápsula es principalmente como motivador, ya que ésta “puede ser eficaz para despertar el interés de los alumnos en algún tema”, como la lectura de autores contemporáneos; por ejemplo, si el video se usa al inicio de la clase, “ayuda a suscitar entre los alumnos con preguntas directas para detectar qué tanto les interesa el tema (nivel emotivo) y qué tanto saben del mismo (nivel cognitivo)”<sup>49</sup>.



De tal manera se justifica el uso de apoyos videográficos en clases de español dedicadas a estudiar la lengua hispana, a través de representaciones dramáticas de ciertos textos literarios, “... dada su peculiaridad de transmitir información con emoción, tensión, sorpresa y suspenso, resulta apropiado en variadas funciones

educativas,” afirma Alicia Poloniato en Guionismo y Televisión Educativa: escenarios actuales y futuros.

Clase modelo “Día domingo” 1ra parte,  
Escuela Secundaria N.2, México DF (2003)

A lo largo de este capítulo se hizo un recorrido que mostró la conformación del Departamento de Televisión de la UPN, detallando sus actividades cotidianas, los proyectos realizados y en desarrollo, con un énfasis en el *Proyecto de tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe*, motivo central del trabajo.

<sup>48</sup> AGUADED, José Ignacio; *Convivir con la televisión. Familia educación y recepción televisiva*, p.138

<sup>49</sup> GALLARDO Cano, Alejandro, “*Guía de usos didácticos del video y la emisión televisiva en el aula (Funciones)*”, Proyecto SEC 21, Febrero 2000, p1

Con este proyecto se demuestra que el Departamento es capaz de desarrollar proyectos a nivel internacional, a pesar de todos los retos que implicó: por ejemplo, grabar con ***unidad móvil\**** en secundarias públicas.

Sin embargo, se puede notar también que muchos de los servicios como las grabaciones en Betacam de Simposios, Conferencias, o Jornadas, son sólo material testigo; es decir, no se hace ningún programa o cápsula que se pueda transmitir. Esta situación en vez de propiciarle nuevos proyectos al Departamento, lo confina a simples registros.

La posible solución sería plantear un sistema de trabajo y darlo a conocer a todas las áreas involucradas para lograr mejores productos; por ejemplo, una investigación acerca de los sistemas de enseñanza a personas con capacidades diferentes puede tener mejor presentación y sobretodo difusión si se trabaja un audiovisual o pequeño documental, incluso se podría convocar a concurso o transmitirlo en los horarios de la UPN o el ILCE por la Red Edusat.

A continuación, en el capítulo tres se procede a revisar una producción específica del *Proyecto* mencionado: la producción y realización del fragmento “Día domingo” del autor Mario Vargas Llosa, desde un punto de vista profesional, en particular de un asistente de producción.

Se refiere, en consecuencia, los problemas de diseño, planeación, coordinación y ensamblaje que representan producciones de este tipo: grabación en locaciones diferentes de un segmento en video dramatizado, que demanda, por cuestiones didácticas, de una alta literalidad<sup>♦</sup>.

---

\* Vehículo que transporta el control del programa, el audio, el de la grabación de video y de la repetición instantánea, así como el control técnico y el equipo de transmisión.

♦ Véase la argumentación, en este mismo capítulo de Jenny Barros, autora del planteamiento teórico.

## **CAPÍTULO III REFLEXIONES A MANERA DE DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN “DÍA DOMINGO”**

Este capítulo es un diagnóstico de la cápsula “Día domingo”, es decir, se hace una revisión de los aciertos y errores que se cometieron durante la producción, principalmente desde mi punto de vista como asistente. La finalidad del apartado es sentar las bases de una crítica constructiva al interior del área para proponer un esquema mejorado y adaptado a *Televisión* en la UPN.

A continuación se describe cada una de las actividades efectuadas durante la preproducción, realización y postproducción de un video dramatizado, en función de su pertinencia con respecto a las circunstancias que imperaron durante la producción y, en consecuencia, los resultados que se obtuvieron al tomar determinadas decisiones; todo ello con el apoyo de algunos autores respecto al tema y algunas observaciones de los que participaron en la misma.

### **3.1 Organización**

La organización en el área está a cargo de la jefa de Televisión y tres coordinadoras de producción, quienes determinan el personal para cada proyecto, con la autorización del subdirector de Comunicación Audiovisual.

A los proyectos se les asigna un realizador y un asistente, pero con las cápsulas, los equipos de producción son integrados por dos o más asistentes y uno o dos realizadores según el caso, por ser un proyecto importante para el área, además del trabajo que implica su realización.

Esta cápsula en especial resultó trascendente para *Televisión* por el desafío que implicaba cubrir características tan especiales; por ejemplo, grabar diálogos con audio directo involucraba actuación y los escenarios representaban un trabajo más arduo en aspectos como la organización. Todo ello significó en comparación con los nueve videos de apoyo anteriores un reto para el equipo que lo realizaría.

### 3.2 Preproducción

La preproducción es considerada por muchos productores como el paso más importante de la producción, ya que preparada adecuadamente ahorra tiempo y dinero.

Antes de continuar con el proceso de producción, es pertinente aclarar que en la UPN se hace un trabajo distinto, por lo que cabe hacer mención de la diferencia esencial entre hacer una secuencia con equipo de televisión y una con equipo cinematográfico. La secuencia habitual de televisión es un proceso continuo que se hace con dos o tres cámaras simultáneamente; en tanto, las filmaciones casi siempre se hacen discontinuamente, con el uso de una sola cámara.

Por lo tanto, significa que deben hacerse unas modificaciones pertinentes tanto a los formatos como a la preparación del trabajo de realización y postproducción, asimismo en el presente escrito se utilizan términos convenientes, tanto de televisión por el equipo profesional Betacam SP que hay en UPN, como de cine por utilizar una sola cámara (equipo portátil) debido a la carencia de unidad móvil.

Para la cápsula “Día domingo” se designó un realizador y tres asistentes<sup>50</sup> a quienes se les proporcionó el cuento completo para familiarizarse con los personajes, la historia y tener una visión de posibles lugares para **scouting\***; es decir, entrar en el proceso de producción.

La idea era estar contextualizado para cuando la especialista Jenny Barros decidiera la sección del fragmento y poder trabajar en la junta de producción, como parte de las actividades de preproducción, con el objetivo fundamental de “establecer y delimitar las condiciones óptimas de realización de la producción”<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Uno de los cuales era prestador de servicio social, además no tenía experiencia en otras producciones, porque acababa de entrar.

\* Es la revisión o visita de una locación propuesta para saber si es adecuada a las necesidades de producción.

<sup>51</sup> PEÑAFLORES, *Op. cit.*, p. 18

### 3.2.1 Junta de producción

En dicha junta estuvieron presentes el realizador y también guionista Alejandro Gallardo Cano, el realizador Jaime García Monroy, la coordinadora de producción Karina Medina, los asistentes Edson Cano Navarro, Farouk Isaak Díaz y Marta Vera Olivera, por ser estos últimos de acuerdo a Othnin-Girad<sup>52</sup> “los colaboradores esenciales del director, los encargados de coordinar los elementos artísticos, además de organizar la buena marcha de la preparación y del rodaje.”

En los equipos de *Televisión* se “toman en cuenta las observaciones que pueden hacer los miembros, en tanto sean validas o estén bien fundamentadas,” opina Edson Cano, asistente de realización; al igual que Othnin-Girad, quien considera como un acierto tomar en cuenta la opinión de los asistentes después de leer el guión.

A continuación se presentan los requisitos de creación para la estructura dramática como parte “de la preparación de un programa; es decir, el proceso de elaboración del guión y la organización de la producción”<sup>53</sup> es importante tomarlos en cuenta desde el principio, es decir en la junta, porque también son elementos base que completan el trabajo de producción.

#### 3.2.1.1 Perfil de personajes

Se visualizaron los factores físicos, sociales y psicológicos de cada uno de los personajes, además de su categoría de acuerdo a lo leído en el texto.

Unas fueron detectadas rápidamente, ya que el mismo autor las menciona, pero las otras se trabajaron en un análisis del fragmento; esto se puede lograr a través del cuento, ya que la narrativa revela al personaje o como menciona Madeleine Di Maggio, “Las acciones dicen más que las palabras.”<sup>54</sup>



Publicación del cuento Día domingo, Argentina (1976)

<sup>52</sup> OTHNIN-GIRAD, *Op. cit.*, p. 52

<sup>53</sup> PEÑAFLORES, *Op. cit.*, p.18

<sup>54</sup> DI MAGGIO, Madeleine; *Escribir para televisión*, p. 334

El sólo hecho de abrir una despensa puede revelar mucho sobre un personaje; por ejemplo, en “Día domingo”, cuando Miguel relata que va a la iglesia quiere decir que es católico; que suba escaleras y se quite su chaqueta, que es de clase social media o media alta.

**“Perfil de Personajes”**

Día domingo  
Mario Vargas Llosa

<p><b>Miguel</b> Inseguro Decisión en momentos Dudas de su capacidad y belleza Tez Clara Pelo Oscuro No tan Apuesto Flaco</p> <p><b>Rubén</b> Seguro Bonito Cobarde Le interesa más la pose Arrogante Puede ser moreno Atletico: Delgado Musculoso Apuesto</p>	<p><b>Flora</b> Recatada Respetuosa Religiosa Sutil Estatura media Esbelta Muy bonita Dulce Angelical</p> <p><b>Escolar</b> Puede ser moreno Usa Lentas Robusto Conciente Cuate de Miguel</p> <p><b>Melanés</b> Más grande (representa mayor edad) Usa tirantes Aprovechado No tiene dinero</p>	<p><b>Tobías</b> Burlón Sarcástico Moreno Pelo Lacio</p> <p><b>Francisco</b> Cabello Rizado Moreno Usa Boina El que se quiere integrar al grupo</p> <p><b>Extras</b> 5 hombres de diferentes edades y condiciones sociales tomando en el bar 1 hombre que atiende el bar</p>
--	---	--

**Deben representar entre 15 y 18**

Cuadro 2 PERFIL DE PERSONAJES

En la junta, se trabajaron las características de cada personaje con la ayuda de sus pensamientos, del nombre, la forma de hablar, el sentir, etc., expresados en el texto (ver Cuadro 2).

En lo referente a las categorías, se analizó el desempeño de cada uno, para determinar que: Miguel es el personaje básico del núcleo dramático o principal, Rubén es el antagonista, Escolar y Melanés son el coadyuvante o colaborador; es decir, quien está al lado del protagonista, por último Tobías y Francisco, con la función complementaria.

Lo que no se tomó en cuenta en la historia fueron los nudos dramáticos o también conocidos puntos climáticos, aunque era la recreación de un texto sin adaptaciones, se debía tomar en cuenta dónde se enfatizaría la historia, con recursos como la música, la dirección de los actores o incluso algunas **tomas\***.

Otro aspecto que se descartó en la junta y a lo largo de la realización, fue el tiempo, lo cual perjudicó el resultado final del trabajo, ya que como nunca se llevó control de la duración de cada **escena\*\***, fue hasta la edición cuando se tuvieron que alargar tomas o cortar diálogos para hacer el video más corto.

Incluso la asignación de tareas a cada asistente, responsabilidad del co-realizador se hizo a un lado: “Nosotros nos organizamos de acuerdo a lo que era más accesible para cada quien, no porque el realizador nos dijera que hacer... se me ocurrió sacar fotos a los bares y traer los formatos de cine para organizar el trabajo”<sup>55</sup>; aunque no se debe confiar demasiado en la iniciativa de los asistentes porque podría resultar contraproducente, como sucedió en la calificación, de la cual se hablará más adelante.

### 3.2.1.2 Ubicación

El desarrollo del cuento se situó en tiempo y lugar. Uno de los primeros es la temporalidad; es decir, la fecha en que comienza la historia y su desarrollo en el paso del tiempo (días, meses, años, décadas, siglos...) o sea, la cantidad de tiempo que cubre la historia, que en este caso sería la década de los 60, por la canción de “La Niña popof”. A pesar de que no se puede definir una fecha exacta, sí se puede determinar la estación del año (otoño), señalado por el autor cuando describe la playa: “no hay gente y las sombrillas están cerradas”.



Playa (1960)

\* Sinónimo de plano. La toma es la repetición de un plano.

\*\* Lugar donde varios personajes llevan a cabo acciones en un tiempo determinado. Es la unidad mínima de lugar dentro del desarrollo de una acción dramática

<sup>55</sup> Asegura Farouk Isaak, asistente de servicio social.

Sin embargo, el tiempo dramático se identificó como un día completo, aunque la especialista comprimió el fragmento aproximadamente de las cuatro o cinco de la tarde hasta las seis o siete; éste no se debe confundir con el anterior, ya que es aquí donde cada acción dramática transcurre durante un determinado lapso, el cual no es real, sin embargo da la sensación de que sí lo es.

### **3.2.2 Locaciones**

Como “localización es indicar en que lugar pasará la historia, también implica un contexto social e histórico”<sup>56</sup>, en este caso Miraflores, provincia de Perú, en un bar del barrio bajo, la playa en otoño con acantilados y la calle nublada camino a la playa, con un grupo de chicos de clase media.

Para la cápsula se necesitaban cuatro diferentes locaciones: el bar, donde transcurre la primera parte del fragmento; la calle, que es cuando los personajes salen del bar, y la playa a donde se dirigen los personajes. La salida del bar y la bajada a la playa no fue incluida por la especialista; sin embargo, el guionista tomó la decisión de incluirla para tener una transición del bar a la playa, ésta última debía tener características específicas, como una escalera de hormigón, una tienda de bañistas y una especie de desfiladero o en su defecto muchas rocas cerca.

Debido a que la locación es un espacio físico requerido donde se grabarían las distintas escenas, se tomaron medidas adecuadas a los requerimientos del guión, como darse el tiempo necesario para escoger bien los escenarios, sistematizando la búsqueda.

La manera de conseguir las locaciones “fue apresurada y poco adecuada, porque no se le dio el tiempo ni la importancia necesaria a cada una,” señaló el realizador Jaime García; por ejemplo, la playa debió ser buscada con detenimiento para no repetir las escenas en la alberca o en otra playa, la recomendada estaba muy concurrida ese fin semana por lo que nada más se pudo grabar la mitad de los diálogos y se tuvo que reorganizar el plan de grabación, así como el presupuesto para quedarse un día más.

---

<sup>56</sup> COMPARATO, Doc; *De la creación al guión*, p. 90



### 3.2.3 Ambientación

Se propusieron dos posibles soluciones para la ambientación: la inicial fue grabar en un escenario construido que se ubicaría en la tele aula<sup>57</sup>; la segunda, alquilar un bar que cumpliera con las características del cuento. Finalmente se eligió la segunda opción por ajustarse más al presupuesto y al trabajo que implicaba considerar otra versión de los accesorios utilizados (**atrezzo**), los cuales “ayudan a contar la historia y proporcionan una gran información a cerca de los personajes”<sup>58</sup>. Si ya se habían contemplado:

- a. Atrezzo personal- es el que utilizan o llevan puesto los actores, como gafas, gorra, etc.
- b. Atrezzo para la ambientación- sólo utilizados con carácter decorativo; por ejemplo, aquí sólo se consideraría la virgen, unas flores, la bandera de Perú, etc. Si se realizaba en un estudio, se tendrían que contemplar las botellas de licor, la barra, la mesa de billar, etc., y significarían más elementos a conseguir (mayor presupuesto y trabajo).
- c. Atrezzo para la acción- utilizados en el curso de la acción; por ejemplo, un periódico o un teléfono. En este caso unas botellas de cerveza y vasos.

Es decir, se discutió acerca del **Método de producción**, que se refiere a decidir si es mejor realizar ciertas escenas en estudio o locación, el número de cámaras, etc. Por ejemplo, se plantearon dos posibilidades con relación a los diálogos en el mar: la primera fue la grabación en una playa y la otra contemplar escenas de protección en una alberca de la ciudad de México, con fosa para lograr algunas tomas que planteaba el co-realizador en el guión.



Bar El Calabozo, México DF (2003)

<sup>57</sup> Instalación ubicada en el Departamento de Televisión de la UPN Ajusco donde regularmente se transmiten las teleconferencias.

<sup>58</sup> W. REA, *Op. cit.*, p. 178

Un acierto en la planeación fue “Evitar la recreación de escenas en la tele-aula, aunque el audio y la iluminación se controlarían mejor, el estilo visual en la ambientación le quitaría realismo al video; de cualquier forma se notaría que es un set (sobretudo porque no se tenía el presupuesto, ni el tiempo para lograr lo contrario)”, comenta el realizador Jaime García

### 3.2.4 Casting

En seguida se convocó a un **casting**\* en diferentes academias y escuelas de actuación, dirigido a hombres que podían aparentar entre 16 y 18 años, sobre todo gente amateur (por razones económicas) que supieran nadar, interesados en colaborar en una cápsula educativa, con la referencia de comunicarse o asistir a la UPN al casting en tres días.

Aunque es una manera de conseguir actores, no resultó la más eficiente, porque fracasó la convocatoria con esos panfletos; entonces, se tuvo que buscar gente conocida del equipo de producción y técnico que quisiera actuar o que por lo menos no se cohibiera frente a las cámaras.

### 3.2.5 Selección de actores

El casting se mantuvo abierto hasta los primeros ensayos. La prueba consistía en aprenderse unas líneas del personaje para luego trabajarlas con el asistente, es decir, que le diera tonos e intención; de esta manera se grabó la “capacidad histriónica frente a cámaras (tele-aula), especificando las características y rasgos singulares de los participantes”<sup>59</sup>, con la finalidad de evaluar su desenvolvimiento, además de revisar como retrataban.

El grupo de actores quedó conformado después de varios ajustes. Hubo elecciones guiadas por el *tipo*<sup>60</sup> principalmente, como el caso de Edher, quien fue seleccionado por cubrir con las características determinadas en la junta de producción para el personaje de Miguel, aunque no fuera actor.

---

\* Es la elección del talento artístico, consiste en buscar y comprometer los actores necesarios para la grabación.

<sup>59</sup> PEÑAFLORES, *Op. cit.*, p. 39

<sup>60</sup> Es decir guiados por el físico, si se cubría con las características contempladas en la junta de producción. La mayor parte de los productores y directores sencillamente eligen los actores según el tipo.

Sin embargo, Balam fue elegido para el personaje de Rubén, por el contraste que hacía con Edher, a pesar de aparentar más edad de la marcada y no contar con todas las características físicas acordadas en la junta de producción, sí tenía experiencia en obras de teatro.

Por el contrario, en la elección de Escolar y Melanés fue preciso fijarse más en la actuación que en el físico, para compensar. En los dos casos era necesario inclinarse por el desenvolvimiento actoral, aunque sólo significara pertenecer a un grupo de teatro escolar.

Para el resto de los personajes fue mucho menos complicado y riguroso, ya que no tenían más de tres diálogos. Simplemente debían cubrir con el *tipo* como requisito mínimo o aparentar la edad.

Aunque en esta ocasión se tuvo la suerte de encontrar a los muchachos dispuestos a participar, no se puede dejar a la suerte, ya que en los videos dramatizados en los que los personajes participan con diálogos, se pone en riesgo la calidad del producto terminado, “pero es algo que se podría manejar mejor si se tuviera la infraestructura necesaria o por lo menos contactos con maestros de teatro, academias, etc.,” apunta Jaime García, realizador.

Con los actores elegidos se realizó la lectura del libreto, que es la parte en la cual el director explica el objetivo del proceso del mensaje, la estructura de la obra (tema, trama y ambiente) y las partes sustantivas de cada uno de los personajes, especialmente el análisis de cada uno por ser una representación dramática.



Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)



Bar El Calabozo, México DF (2003)

### 3.2.6 Ensayos

Un asistente se encargó de iniciar los trabajos de intención y tono con los seleccionados, dos o tres veces a la semana; porque “...cuando un actor comprende cabalmente el personaje que le corresponde interpretar, el papel que juega y su relación con la historia completa habrá dominado la parte más importante de su ejecución, ya que debe comprender su personaje al grado de vivir el papel en lugar de sólo representarlo”<sup>61</sup>.

El co-realizador Jaime García comenta que “inmiscuyó al elenco en varias actividades como fútbol, para lograr que reflejarán confianza y hermandad frente a las cámaras. Un poco para compensar su inexperiencia actoral mientras se aprendían sus líneas.”

Posteriormente en los ensayos de los diálogos en el bar, el asistente encargado marcó el recorrido del elenco; ya con sus líneas memorizadas, se les explicaron las acciones principales, posiciones o cruces y cambios de escenario, así como el lugar y la forma en cómo debía trabajar con piezas específicas de utilería, de manera que los muchachos fueron interiorizando el personaje y hubo avances conforme se intensificaron los **ensayos pregenerales\***.

Se puso demasiado empeño en los diálogos de la primera parte, porque se podía recrear fácilmente el escenario con una mesa, botellas vacías y sillas; sin embargo, la segunda parte se perdió de vista. “Aunque se ensayaron los diálogos de Edher y Balam en el mar, no fueron las suficientes veces, porque no eran actores profesionales y porque tampoco se les proporcionó un ambiente similar, como sucedió con el bar”, comenta Edson Cano, asistente.



Ensayo en la Tele-aula, UPN-Ajusco, México DF (2003)

<sup>61</sup> ZETTL, Op. cit., p. 475

\* En ellos se llevan a cabo las indicaciones propias de la puesta en escena de cualquier programa; se realiza tantas veces como se necesita hasta que se aprendan los parlamentos, se dominen los movimientos y se coordinen los diferentes talentos.

### 3.2.7 Presupuesto

En tanto, la coordinadora Karina Medina se encargó del presupuesto; “éste se basa en la identificación y previsión de los costos de la producción relacionados con los siguientes factores:

- a. Recursos humanos
- b. Recursos técnicos, alquiler de equipo, salas de edición, postproducción, musicalización, etc.
- c. Servicios a la producción, transportación, gastos operativos, administrativos, gastos diversos e imprevistos”<sup>62</sup>, todo conforme a las características de producción acordadas en la primera junta y el visto bueno del co-realizador Jaime García.

Por lo tanto, la coordinadora de producción cotizó: renta de camioneta, viáticos para 14 personas (de acuerdo a los lineamientos de la UPN), scouting, el pago a dos actores, gasolina, casetas, alquiler de lancha, grabación submarina, tarjeta telefónica para celular, vestuario, renta de locaciones, equipamiento y comidas, para enviarlo a Rectoría a que lo autorizaran (ver Cuadro 3).

Además, la coordinadora contactó a un buzo e hizo una selección de lugares. Se descartó Veracruz por ser temporada de huracanes, pero debido a la foto en Internet de una bahía en Acapulco, semejante a la del cuento, se decidió buscar en ese puerto, también por las facilidades de acceso y presupuesto que implicaba grabar ahí, a comparación de lugares recomendados por los buzos para grabaciones submarinas como Cancún y los Cabos.



Acapulco, México (2003)



Miraflores, Perú (2003)

<sup>62</sup> PEÑAFLORES, *Op. cit.*, p. 36

**“PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN”**

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

PROYECTO DE TECNOLOGÍA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA  
EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Requerimientos de Producción

Día domingo 04/03/03

Descripción	Costo Total	Observaciones
2 actores (5 llamados por actor)	\$7,500.00	El pago de cada actor será de 3500 por los 5 llamados
Viáticos para 14 personas a Acapulco, Guerrero	\$14,700.00	6 actores, 4 personas de personal de producción, 2 de personal técnico, 1 buzo para tomas acuáticas y su asistente
Viáticos para scouting para 2 personas	\$2,900.00	Incluye viáticos, pasaje y \$500.00 para taxis
Alquiler de 1 camioneta Express Ban con remolque, por 4 días.	\$17,500.00	Debe ser una camioneta adecuada para 14 personas, equipo y equipajes, de lo contrario se necesitarán 2 camionetas
Gasolina	\$3,000.00	
Casetas	\$2,000.00	Este gasto contempla las casetas de ida y de regreso
Alquiler de lancha por 3 días	\$8,050.00	Este pago se tendrá que hacer en efectivo durante el viaje
Grabación submarina	\$19,000.00	Incluye la grabación, el personal y el equipo.
Maquillaje	\$100.00	
Utilería	\$2,000.00	Carteles viejos, CDS de música, anuncio en neón, botellas de cerveza importada, carteles viejos de películas, hojas de triplay, pintura, paño negro, 2 tambos.
Tarjetas telefónicas para celular	\$200.00	
Vestuario	\$5,000.00	6 pares de zapatos para hombre, un par de zapatos para mujer, seis pantalones, 6 camisas, 6 sacos, un par de tirantes, 1 boina y 1 anteojos
Renta de establecimiento (Bar)	\$1,000.00	La renta es por dos días
Renta de locación en Acapulco por 3 días	\$1,000.00	Esto se tendrá que pagar en efectivo durante el viaje
Renta de dos micrófonos inalámbricos por 4 días	\$1,000.00	
Renta de máquina de humo por 7 días	\$1,000.00	
Renta de una Rockola por 2 días	\$500.00	
Renta de una alberca olímpica (fosa)	\$500.00	Renta de dos días
Imprevistos	\$1,000.00	
3 videocasetes mini Dv	\$300.00	
Comidas	\$7,200.00	Comidas para 16 personas durante 3 días en locación
	\$83,950.50	

Cuadro 3 PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN

Lo que más perjudicó a la preparación del presupuesto fue el poco tiempo para entregarlo, porque implicaba conseguir lugares baratos, eficientes y sin el tiempo suficiente para el scouting, “por lo que fue necesario calcular el precio de algunas; por ejemplo, la renta de locación en Acapulco, ya que esa no se pudo cotizar debido a que no se sabía exactamente dónde iba a ser hasta que se hiciera el scouting”, indica Karina García, coordinadora.

Sin embargo, el retraso en la aprobación del presupuesto afectó a las preparaciones de producción; por ejemplo, el equipo de grabación submarina se tuvo que ajustar varias veces a las fechas, incluso se cambió de compañía dos ocasiones.



Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)

### 3.2.8 Guión

Alejandro Gallardo Cano, subdirector de Comunicación Audiovisual, se encargó de hacer la adaptación del fragmento del cuento “Día domingo” al guión técnico (ver anexo III) el cual “se conforma con el **guión literario\*** (fragmento seleccionado) al que se le incluye la información sobre el trabajo completo de la producción, por ejemplo:

- la conformación de las tomas, escenas y secuencias,
- encuadre de cada cámara,
- información sobre títulos y efectos,
- cómo se realizan los cambios o transiciones de una toma a otra,
- información sobre el sonido: diálogos, música, efectos sonoros”<sup>63</sup>.

Dicho fragmento fue seleccionado por la especialista en literatura Jenny Barros, quien además asesora la serie de las cápsulas y es encargada de impartir la clase de profundización.

\* Guión inicial que contiene solamente diálogos cuando es una dramatización o narrador, dependiendo del tipo de programa; es el guión que no tiene ninguna indicación técnica.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 29

Sería conveniente aclarar que en este caso la adaptación de un texto literario no es precisamente como se enseña en la clase “Adaptación de textos para medios de comunicación colectiva II (Televisión y Cine.)” de la carrera de periodismo en Acatlán; porque la especialista solicitó fuera utilizado el texto tal cual sin modificaciones, y podría confundirse en el uso del termino adaptación utilizado en este trabajo.

### 3.2.9 Organización de la producción

En tanto el presupuesto era autorizado en rectoría, se planeó la producción supervisada por el co-realizador, con el objetivo de “... administrar convenientemente los recursos de la producción... organizando en el tiempo las etapas de preparación de la producción”<sup>64</sup>.

En la organización se utilizaron como guía algunos formatos de cine: calendario y llamado (ver Cuadro 4 y 5), para utilizarlos en una producción de televisión se cambiaron algunos conceptos; por ejemplo: Foto, Arte, Dirección, Filmación, entre otros.

CALENDARIO DE PRODUCCIÓN

14 de Octubre - 20 de Octubre

Domingo, 20 de Octubre

A FILMAR: SEC. 2, 18, 8, 12, 14

A FILMAR LOC: PARQUE HUNDIDO

ARTE: COLCHONETAS PARA CAIDA

ARTE: BICI MARINA NIÑA, GLOBERO, BURBUJAS

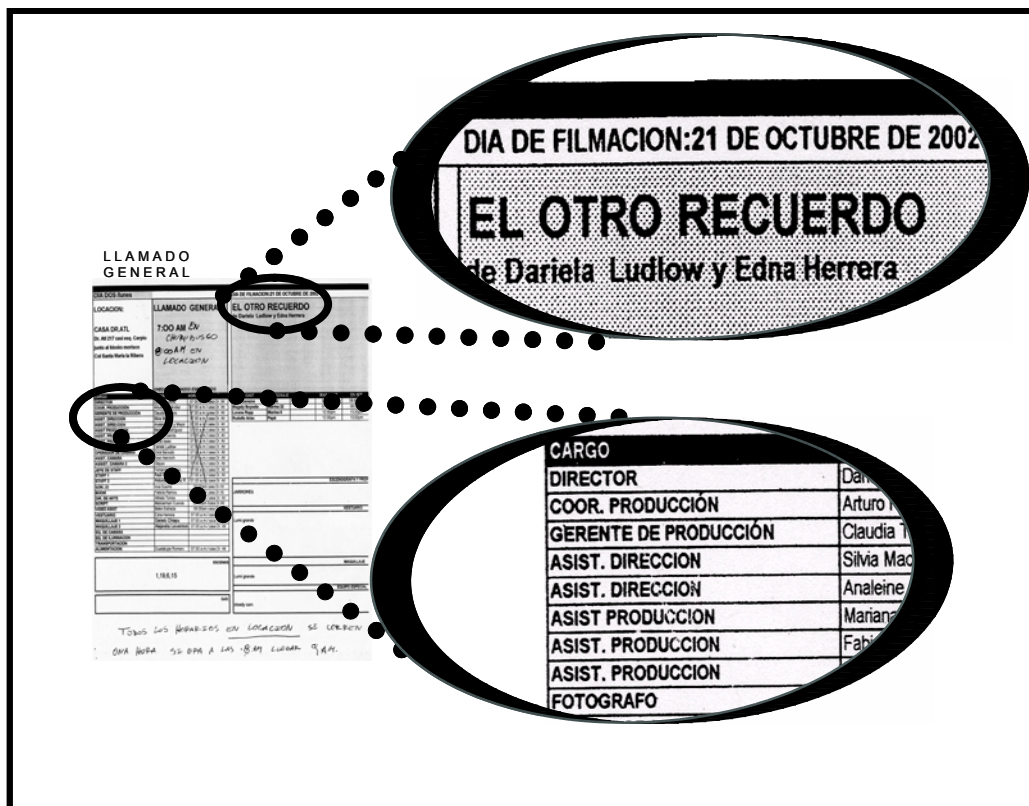
FOTO: MUCHOS RIELES

Cuadro 4 CALENDARIO DE PRODUCCIÓN

<sup>64</sup> Idem, p. 35



Es decir, organizar las escenas, utilería, vestuario, y scouting de la calle con el guión, porque anteriormente a su entrega sólo se habían trabajado los formatos, sin llenarlos; aunque los diálogos no cambiarían, sí el tratamiento que le diera el guionista a la imagen.



Cuadro 5 LLAMADO GENERAL

Se debía llevar un estricto control de la continuidad porque todas las acciones se desarrollan el mismo día en tres locaciones. Pero no se trabajó ningún formato dedicado específicamente a la continuidad de escena ni nadie encargado de cuidarla, más bien “era estar alerta, para que a criterio se le hicieran observaciones al co-realizador, aunque sí se tomó en cuenta la continuidad de vestuario”, apunta el asistente Farouk Isaak.

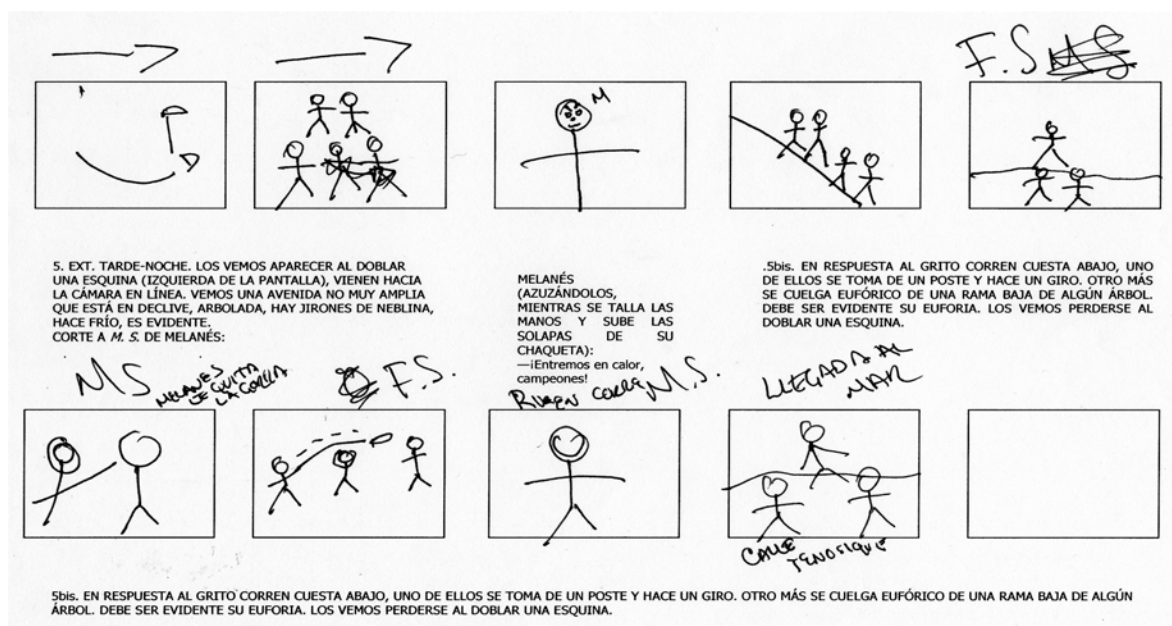
Los formatos sirvieron para organizar la realización, en una ruta de grabación, llamados a actores, story board y break down, con el fin de prever cosas que faltaran o evitar la improvisación lo menos posible.

### 3.2.9.1 Story board

Es el nombre que se le da “a la secuencia de tomas visualizadas y debe contener los puntos clave de la visualización, así como información de audio. El esquema de la historia ayuda a que la gente que toma las decisiones logre ver las tomas individuales y se imagine su secuencia...”<sup>65</sup>

Es decir, se plantearon las tomas que se harían para calcular los *tiros*, de esta manera se consideró el texto o diálogos a cubrir; en el trabajo de la planeación, se estudió la reacción de los demás personajes en gestos. Si Miguel o Rubén decían un diálogo, se tomó en cuenta y se consideró en la planeación, como “... la posición de cámara, distancia focal aproximada de la lente, el método para la grabación de audio, monto (edición) y tipo de postproducción, acciones de elenco y diseño de escenografía y utilería de mano”<sup>66</sup>.

Se pudieron analizar partes del diálogo, dividiendo el texto y asignándole un *tiro* a cada cuadro (ver Cuadro 6) como se muestra enseguida, pero no de todo el guión, “sólo de las secuencias que representaron complicaciones al descomponer la acción” afirma el co-realizador Jaime García.



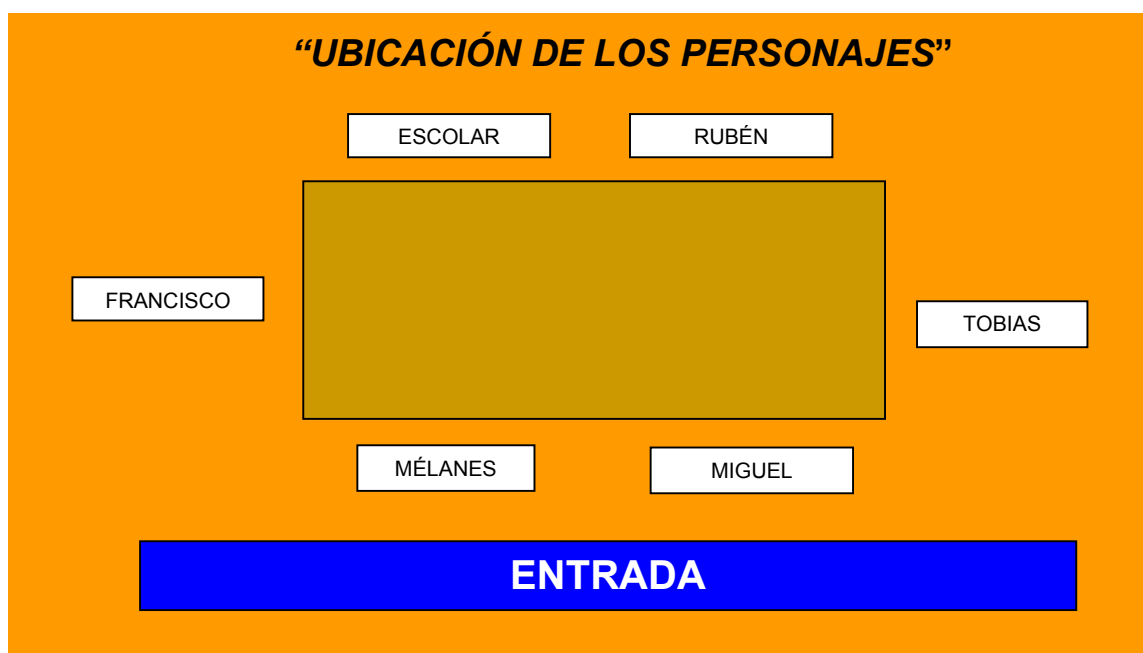
Cuadro 6 STORY BOARD

<sup>65</sup> ZETTL, *Op. cit.*, p. 460

<sup>66</sup> *Ibidem*

En tanto el esquema de la escena en el bar se trabajó al mismo tiempo para considerar los *two shots*\* útiles en la edición; por ejemplo, Escolar tenía que estar al lado de Rubén y Melanés, así como Miguel frente a Rubén por el juego de miradas en los diálogos, para lo cual se realizó un esquema (ver Cuadro 7).

“Al final del día, cuando nos reuníamos para hacer una evaluación de lo que se había trabajado... al momento de diseñar el story board se estudiaron los diálogos, entonces surgió la necesidad de colocar a los personajes de cierta manera en la mesa del bar...”, expresa el realizador Jaime García.



Cuadro 7 UBICACIÓN DE PERSONAJES

Este esquema también es llamado plano de estudio. Herbert Zettl lo define como el lugar que muestra la ubicación del escenario, la utilería y las áreas disponibles para ejecutar la acción, el plano de estudio ayuda a visualizar las diversas tomas y a interpretarlas como posiciones principales de cámara y su tráfico, además influye en la forma en la que el director planea el *blocking*\*\* o esquema de movimientos del talento.

\* Es un encuadre donde salen 2 personas.

\*\* Es el que se realiza durante un ensayo en frío, en el cual se le indica hacia donde se debe mover el actor y lo que debe de hacer respecto al escenario, así como al resto de los actores y al equipo de televisión.

Ya que una de las responsabilidades del director es “tomar o captar la demostración con la mayor sencillez y claridad posibles, para que su juego de cámaras no cause confusión o pierda algún detalle del proceso que se quiere mostrar. La principal preocupación debe ser que el telespectador reciba la información con toda claridad”<sup>67</sup>.

### 3.2.9.2 Break down (Hoja de desglose)

Este formato sirvió para organizar por **escena\***: los actores participantes, el vestuario para cada personaje, dónde se llevarían a cabo las grabaciones, qué utilería se necesitaría y si sería en interior o exterior, así como el equipo de televisión necesario. Es decir, es el proceso del desglose técnico de necesidades y requerimientos del guión (ver cuadro 8).

<p style="text-align: center;"><b>“Break down Día domingo”</b> Mario Vargas Llosa</p>			
			Equipo
Miguel		sos	6
	Sacos	cono	1
	Zapatos de vestir negros	Bote Lico	Ambiental
		oina	1 cámara digital
		madera,	Monitor
		Anuncio luminoso Virgen Cenicero	Cassettes
		etiquetas de “Cerveza Cristal”, Extras:	Equipo de iluminación
		“Charola” vick vaporub cera para cabello (wildroot o bircleen)	
		Francisco, y los demás	

<sup>67</sup> VIYA, *Op. cit.*, p. 159

\* Lugar donde varios personajes llevan a cabo acciones, en un tiempo determinado. Es la unidad mínima de lugar dentro del desarrollo de una acción dramática.

CAPÍTULO III. REFLEXIONES A MANERA DE DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN “DÍA DOMINGO”

Ext. Medio día	Calle de Tenosique	Encuentro de Miguel y Flora	Miguel Flora Extras mujeres y 3 homb	Vestido azul Listón azul charol y Calcetas Zapatos	Aretes pequeños Maquillaje	3:00 p.m. de la tarde	1 cámara digital Monitor Pilas Cassettes Espejo
Ext. Tarde-noche	Calle Tenosique	Salida del bar Camino a la playa	Miguel Rubén Tobías Escolar Melanés	Pantalones Camisa y Chaquetas Sacos Zapatos de negros Misma vestim para 8	Cervezas Maquillaje Cigarros Boina Tirantes 2 relojes		Equipo de iluminación Jimmy Jep 2 Máquinas de Humo (Parafina ) Cubetas Cassettes 1 cámara digital Pilas Monitor Planta de luz Carcher  Equipo de iluminación Planta de luz Dv cam 1 Cámara digital 1 Monitor Cassettes 2 Micrófonos 1 ambiental 1 Protección para la cámara 1 steady cam 2 Tablas de sorfeo 2 pares de Zapatos de playa
				2 mallas, truzas o boxers color carne	Grandes toneles de plástico para mover el agua Barra de hielo seco (\$400) Toallas Mantas negras	Extras para hacer olas (Francisco, Amílcar y Víctor) <b>Equipo de Buceo</b>	Máquinas de Humo, Equipo de iluminación, Planta de luz 1 Cámara digital Monitor 1 micro ambiental Cassette

Cuadro 8 BREAK DOWN

De esta manera se contabilizaron los interiores y exteriores precisos para cada locación, además de los actores en cada una, se uso este formato para tener la visión necesaria de organizar la ruta o calendario de grabación y llamado general.

Dicho formato es el más recurrente en las producciones de programas en el Departamento de Televisión por ser el más sencillo, “lo malo es cuando tienes demasiados elementos, porque con esta manera de hacerlo a veces puede resultar confuso utilizar muchas columnas, pero si no necesitaras tantas funcionaría bastante bien”, opina el asistente Amílcar Chavarría.

### **3.2.9.3 Ruta de grabación**

Posteriormente, ya con el break down, se organizó el orden de las grabaciones de acuerdo con el co-realizador. Primero se escogió trabajar en Acapulco entre semana para no tener problemas de tráfico y evitar la cantidad de gente en la playa cuando se efectuará la grabación.

Se contempló el scouting para saber cuantos lugares cubrirían secuencias, como la llegada a la playa, la salida del mar de los protagonistas, la escena final donde se encuentran con los *Pajarracos* y una de las más importantes, el salto de los competidores. Todas con características específicas que no se sabía si estarían en el mismo lugar o muy separadas entre si, por lo que se asignó un día o se tuvo la opción de ir un fin de semana antes, para encontrar estos lugares en Acapulco.

Primero se grabarían las escenas del bar y la salida del mismo, antes de las escenas en la playa para no tener problemas de continuidad (con el posible bronceado de alguno). Se consideró grabar tres días en Acapulco y dejar como opción el cuarto día para las escenas de protección, ya que la hora en que se necesitaba grabar era el crepúsculo, para aparentar un lugar nublado como Lima, Perú.

Además se previó la posibilidad de que no quedaran del todo satisfactorias las escenas del mar, ya que no se podrían asegurar al 100% las condiciones del mar ni la visibilidad bajo el agua, hasta que no se realizara el scouting.

Se fijó un día de descanso si se grababa en la alberca, luego se editaría el primer corte, al día siguiente se haría la postproducción en el *Avid*, para presentárselo al realizador-guionista al otro día y dedicarle así una fecha a las correcciones. De manera que esa misma semana se entregaría el video revisado y corregido (ver Cuadro 9).

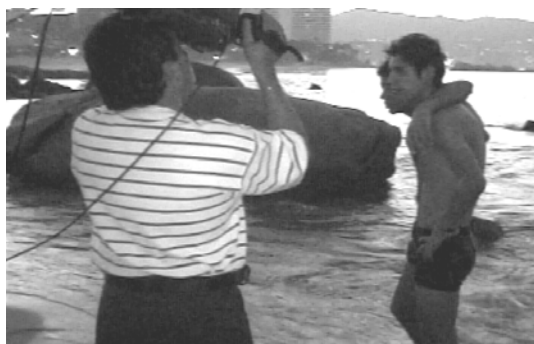
Como se mencionó anteriormente, el retraso del presupuesto o suponer cierta fecha para su aprobación determinó que la ruta tuviera muchos ajustes. A continuación se presenta la última versión, aunque se volvió a cambiar durante la realización.



Bar El Calabozo, México DF (2003)



Bar El Calabozo, México DF (2003)



Playa Icacos, Acapulco, Gro. (2003)

<h1>CALENDARIO</h1> <h2>5/ 22 Marzo</h2>		<table border="1"> <tr> <th colspan="7">Marzo 2003</th> </tr> <tr> <th>D</th> <th>L</th> <th>M</th> <th>M</th> <th>J</th> <th>V</th> <th>S</th> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> <td>5</td> <td>6</td> <td>7</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>9</td> <td>10</td> <td>11</td> <td>12</td> <td>13</td> <td>14</td> <td>15</td> </tr> <tr> <td>16</td> <td>17</td> <td>18</td> <td>19</td> <td>20</td> <td>21</td> <td>22</td> </tr> </table>	Marzo 2003							D	L	M	M	J	V	S							1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Marzo 2003																																												
D	L	M	M	J	V	S																																						
						1																																						
2	3	4	5	6	7	8																																						
9	10	11	12	13	14	15																																						
16	17	18	19	20	21	22																																						
<p>MARTES 4 MARZO</p> <p>REUNIÓN CON EL POSIBLE BUZO 11:00am CONTINUA CASTING (FLORA) SCOUTING PARA LA CANTINA Y ALBERCA Llamado para los actores seleccionados</p>	<p>JUEVES 13 MARZO</p> <p>Grabación de escenas de protección en la tarde Regreso a la UPN por la noche</p>																																											
<p>MIÉRCOLES 5 MARZO</p> <p>ENSAYO con los seleccionados (medidas para vestuario) Llamado de actores</p>	<p>VIERNES 14 MARZO</p> <p>Grabación en la alberca por la noche</p>																																											
<p>JUEVES 6 MARZO</p> <p>Ambientación del bar y grabación</p>	<p>SABADO 15 MARZO</p> <p>Revisión del material grabado en la playa Grabación en la alberca por la noche</p>																																											
<p>VIERNES 7 MARZO</p> <p>Grabación de la escena de salida del bar 10:00 cita a Miguel y Flora equipo portátil Grabación en Tenosique (Casa de Marta) con la palomilla Revisión del armado y musicalización del audio</p>	<p>DOMINGO 16 MARZO</p>																																											
<p>SABADO 8 MARZO</p> <p>Scouting en Acapulco con el realizador y un asistente</p>	<p>LUNES 17 MARZO</p> <p>Primer corte del video en el DFS todo el día</p>																																											
<p>DOMINGO 9 MARZO</p>	<p>MARTES 18 MARZO</p> <p>Postproducción en el avid</p>																																											
<p>LUNES 10 MARZO</p> <p>Preparar el equipo para la salida Traslado a Acapulco y grabación en la tarde de la llegada y salida de actores en la playa, pruebas de las escenas en el mar de la competencia a las 12:00 PM</p>	<p>MIÉRCOLES 19 MARZO</p> <p>REVISIÓN Y ENTREGA DEL VIDEO</p>																																											
<p>MARTES 11 MARZO</p> <p>Playa en la tarde Grabación de las escenas de la competencia</p>	<p>JUEVES 20 MARZO</p> <p>Correcciones</p>																																											
<p>MIÉRCOLES 12 MARZO</p> <p>Playa en la tarde Grabación de las escenas de la competencia</p>	<p>VIERNES 21 MARZO</p> <p>Entrega de las correcciones</p>																																											

Cuadro 9 RUTA DE GRABACIÓN



### 3.2.9.4 Lista de gastos extras

Es un registro de productos consumibles necesarios para las grabaciones, sin ser utilería; por ejemplo: tenis de playa, toallas para los actores principales, así como tablas para flotar y la botella de chocolate líquido<sup>68</sup>.

Esta lista funcionaría mejor si se reuniera con la utilería y vestuario para comprarlo al mismo tiempo en el supermercado; además, no se tomo en cuenta el precio y esto repercutió en el presupuesto (ver cuadro 10).

Otra de las fallas fue no haber planeado las compras de bebidas ni botanas para el personal durante la grabación, provocando no sólo más gastos extras, sino también retraso a la grabación.

<i>“Gastos extras”</i>
1 caja de bebidas energizantes ( Enerplex)
1 caja de chocolates Carlos V
1 botella de Hersheys liquido
2 cajas de botellas con agua de 1 ½ lt
1 Botiquín
Toallas
2 tablas para flotar
10 tenis para play

Cuadro 10 GASTOS EXTRAS

### 3.2.9.5 Llamado general

En este documento se contempló el día, la hora y el lugar en que tenían que estar cada uno de los integrantes, tanto del equipo de producción, técnico y artístico. Se adecuó el formato de cine (ver arriba Cuadro 5) a los cargos que se manejan en el área y lo que se necesitaba (ver Cuadro 11).

Se organizó de la manera más explícita y ordenada posible, porque se entregaría a cada participante un *Llamado General* para que estuviera enterado de la hora y el lugar donde tenía que presentarse; en el caso de los asistentes, lo que debían preparar para esa grabación. Un ejemplo se puede ver en el formato de abajo.

Aunque se trató de tener todo en orden, se presentaron cambios de último minuto; es decir, después de entregadas las hojas, como sucedió con la ruta de grabación.

<sup>68</sup> Solicitado por el buzo para las escenas submarinas, ya que el agua en mar abierto es fría y los chicos necesitarían calorías para aguantar el tiempo suficiente.

Día Uno/ Jueves 7 de marzo			DÍA DE GRABACIÓN: Jueves 7 de Marzo de 2003		
<b>LOCACIÓN:</b> BAR El calabozo			<b>LLAMADO GENERAL</b> 03: 00 PM		
<b>Cargo</b>			<b>Nombre</b>		
<b>Hora/Lugar</b>			<b>DÍA DOMINGO</b> De Mario Vargas Llosa		
Realizador-guionista	Alejandro Gallardo	6:00 p.m.	Cast	Personaje	Hora
Co-Realizador	Jaime García	03: 00 PM	Edher Navarro	Miguel	03: 00 PM
Asistente	Farouk Isaack	03: 00 PM	Balam Barrón	Rubén	03: 00 PM
Asistente	Edson Cano	03: 00 PM	Sergio Ruiz	Escolar	03: 00 PM
Asistente	Marta Vera	03: 00 PM	Oscar Pastrana	Melanés	03: 00 PM
Camarógrafo	Agustín Campa Andrés Dorantes	04: 00 PM	Farouk Isaack	Tobías	03: 00 PM
Iluminador			Luis Vergara	Francisco	03: 00 PM
Fotografía y continuidad	Fernando Savage	04: 00 PM	Amílcar Chavarria	Extra	03: 00 PM
Sonido	Alfredo Basilio	04: 00 PM	Edson Cano	Extra	03: 00 PM
Buzo	-----		Federico Robles	Extra	03: 00 PM
			Fernando Savage	Extra	03: 00 PM
			Francisco Vergara	Bar tender	03: 00 PM
<b>Escenas</b> 1 2 3			<b>ESCENOGRAFÍA</b> Altar con virgen y veladora o neón, Rockola, Botellas de cerveza etiquetadas "Cristal" Charola, posters,		
<b>Ojo</b> Cigarros sin filtro,			<b>VESTUARIO</b> Original de actores, Original de extras, Mandil,		
			<b>MAQUILLAJE</b> Polvo translucido, cepillo, gel cera para cabello (wildroot o birlclean), vick vaporub, manzanilla		
			<b>EQUIPO ESPECIAL</b> Steady cam 2 cámaras digitales		

Cuadro 11 LLAMADO GENERAL

### 3.2.9.6 Lista de utilería

En este cuadro se concentró lo necesario para ambientar todas las locaciones y así tener un panorama general de lo que se tenía que comprar, sobretodo en qué lugar. La lista quedó conformada principalmente de una columna del break down (ver Cuadro 12).

"LISTA DE UTILERÍA"					
BAR	CALLE DE MIGUEL CON FLORA)	ALUCÍN	CALLE	PLAYA	ALBERCA
Vasos Botellas de cerveza Cristal Botellas de Licor  Gel Maquillaje Cigarros 2 relojes  Anuncio luminoso Virgen Cenicero "Charola" Vic vaporub	Maquillaje	limosnas Moneda de Perú  Ostias	erve aquí Cigarr	(mallas color carne) Erizos 1 hoja de Lamina galvaniza 2 tablas de  Escalera de hormigón que baje al mar hierro y madera Sombrillas Enerplex (electrolitos para actores)	de plástico para mover el agua Barra de hielo seco (\$400) Toallas Mantas negras

Cuadro 12 LISTA DE UTILERÍA

### 3.2.9.7 Scouting

El asistente de servicio social estuvo encargado del scouting en bares y cantinas, trató de reunir diversas opciones con una cámara fotográfica; la selección final fue un bar privado ubicado cerca de la UPN. Se consideraron varios factores: el amueblado, decorado, presupuesto y las facilidades que proporcionaron para la grabación.

En el tiempo de aprobación del presupuesto también se ubicaron lugares donde comprar la ropa y accesorios de la época, tanto para la locación del bar como para los actores, resultando una de las ventajas que permitió la tardanza del presupuesto, ya que durante ese tiempo se lograron detectar más detalles para agilizar el trabajo cuando se tuviera el dinero.

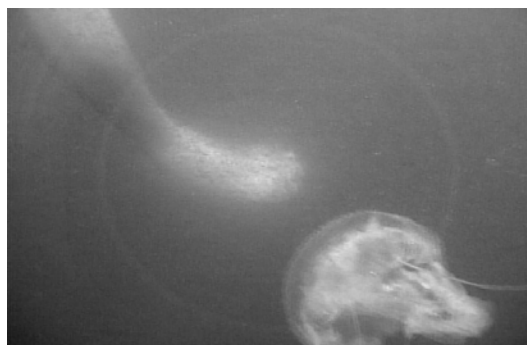


Bar El Calabozo, México DF (2003)

Sólo faltó el scouting de las locaciones en Acapulco, pero como no se contaba con dinero, fue imposible realizarlo como debería; se tuvo que hacer apresuradamente un día antes de grabar, sin conocer lo suficiente el lugar pensando sólo en encontrar la locación donde se pudiera grabar, debido a la presión de tiempo se sacrificaron algunos aspectos por otros.

Por ejemplo: realizar tomas submarinas de un salto o intercortes de la competencia con medusas en el agua, conocidas como aguamalas, significó un gran obstáculo, por lo que se tuvo que cambiar la locación. Es decir, la locación de Boca chica sirvió para algunos encuadres exteriores pero no para los diálogos porque era muy profundo, ni para las submarinas debido a la poca visibilidad.

Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)



### 3.2.9.8 Vestuario

Es importante por ser un elemento de comunicación visual del mensaje televisivo, así como significativo en línea con el contenido del programa<sup>69</sup>. En este caso significa una época distinta a la que vivimos; además, sirve para mostrar el status socioeconómico de cada personaje y brinda información visual, potenciando los rasgos específicos de cada personalidad.

De una manera sencilla, consideró en una sola tabla los datos de todos los participantes (ver Cuadro 13), para que cuando se comprara o se consiguiera la ropa no faltara ningún personaje, aunque se debió manejar un cuadro más amplio donde se pudiera marcar cada prenda obtenida o separar por lugares de compras cada producto y no utilizar tantas listas, puesto que las compras serían en varios lugares.



Playa Icacos, Acapulco, Gro. (2003)

<sup>69</sup> SOLER, Llorenç; *La televisión una metodología para su aprendizaje*, p. 187

**“LISTA DE VESTUARIO”**

Personaje	Cast	Vestuario	Talla	Características
Miguel	Edher Navarro	Pantalón café, camisa blanca manga corta, playera blanca, calcetines y zapatos	32	Saco café, corbatín (con Flora)
Rubén	Balam Barrón	Pantalón negro, camisa, playera blanca, calcetines y zapatos	34	Chaqueta
Escolar	Sergio Ruiz	Pantalón beige, camisa manga corta, calcetines y zapatos	34	Lentes
Melanés	Oscar Pastrana	Pantalón azul más grande, playera, calcetines y zapatos	34	Tirantes
Tobías	Farouk Isaac	Pantalón oscuro, camisa manga larga, calcetines y zapatos	34	Boina
Francisco	Luis Vergara	Pantalón claro, camisa de color, calcetines y zapatos	34	Suéter
Flora	Fabiola	Vestido azul, calcetas blanca y zapatos de charol negros	7	Listón azul para el pelo
Extra cantina 1	Amílcar Chavarría	Pantalón, camisa, calcetines y zapatos	36	Suéter
Extra cantina 2	Edmundo Castillo	Pantalón, camisa, calcetines y zapatos	34	Saco
Bar tender	Francisco Vergara	Camisa blanca, pantalón negro, zapatos negros y mandil.	34	Mandil de piel o tela

NOTA: LOS PANTALONES SON CON PINZAS Y RECTOS (EPOCA DE LOS 60'S)

Cuadro 13 LISTA DE VESTUARIO

Lo que nunca se respetó fue la designación de vestuario, porque cada actor escogió lo que más le agrado. Como la entrega fue un par de horas antes de empezar a grabar y no tuvo la supervisión de algún asistente; el realizador decidió no mandarlos a cambiarse la ropa para que quedaran como se había pensado al momento de comprarla.

Evaluó la situación y consideró que no había motivo para hacerlo, debido a que la elección no transgredía a la idea original ni a la personalidad de cada uno; además porque ello significaría retrasar aún más el ensayo y por ende la grabación.



Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)

### 3.2.9.9 Lista de equipo

En ésta se apuntó el equipo que se necesitaría en todas las grabaciones, sirvió para hacer *orden de salida*<sup>70</sup> todos los días de grabación y para llevar el control del equipo, principalmente para no olvidar nada, ni en el punto de partida (UPN) ni en la locación (ver Cuadro 14).

Esta lista en cine sirve para cotizar el equipo que se rentará, pero como en el caso de la UPN sólo se renta equipo que no se tiene, la lista sirvió únicamente para trámites burocráticos, porque no se autorizó equipo extra como la grúa.



Bar El Calabozo, México DF. (2003)

realización”
1 cámara digital Betacam
1 protección para cámara digital
Planta de Luz
Equipo de iluminación
Mantas negras
Lámpara de bolsillo con filtro rojo
1 Micro Ambiental y 6 lavalier
1 consola de 6 canales
1 Steady cam
1 monitor
Pilas
Cables de Ac.
Cables de audio
Cables de video
Máquinas de humo
Tripie

Cuadro 14 LISTA DE EQUIPO

### 3.2.10 Investigación

En tanto, se contactó a un chico peruano oriundo de Miraflores, para asesorar la elección de locaciones y ambientación del bar, así como tomar decisiones al respecto de la utilería; por ejemplo, usar vasos pequeños sin charola, poner un altar de la virgen de Santa Rosa de Lima, entre otros. “A veces, un detalle confirma la credibilidad de una escena o de un momento; la ambientación engloba todo lo que forma parte del decorado”<sup>71</sup>.



Imagen de la Virgen de Santa Rosa de Lima (2003)

<sup>70</sup> Es un trámite necesario para sacar equipo de televisión de la Universidad y así estar protegido por el seguro, de ocurrir cualquier percance.

<sup>71</sup> W REA, *Op. cit.*, p. 178

En Internet se consiguió el logotipo de la cerveza *Cristal* y se mandaron imprimir al Departamento Editorial para pegarlas en las botellas.

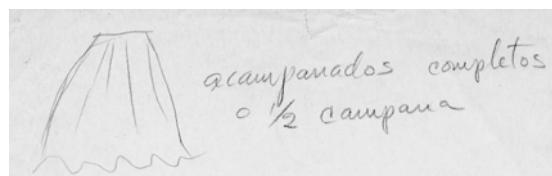
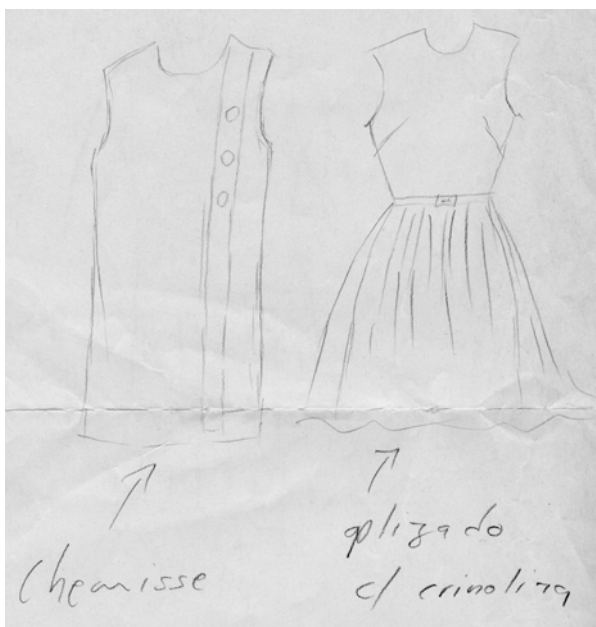


Logotipo de cerveza Cristal, Perú (2003)



Bar El Calabozo, México DF (2003)

Se consultaron unos bocetos de la época (ver Cuadro 15) para elegir el vestuario de Flora y considerar la posibilidad de mandarlo hacer, mientras que el de los hombres no causaba mucha dificultad de conseguir en tiendas de moda *retro*, por el corte del pantalón y el estilo de la chamarra.



Cuadro 15 BOCETOS DE VESTUARIO: FLORA

Las investigaciones sirvieron mucho a la credibilidad del video, pero un detalle al que no se le dio mucha importancia fueron los peinados, debido a que se consideró como un aspecto controlable al decirles a los chicos que se peinaran como en los 60; sin embargo, no todos tenían el corte de cabello para lograrlo, por lo que hizo falta hacer una ficha de cada personaje para cubrir aspectos como el vestuario, maquillaje, accesorios, al igual que características físicas, sociológicas, etc., que no se pueden perder de vista.

### 3.3 PRODUCCIÓN O REALIZACIÓN

Es la parte activa y concreta de la producción donde se coordina y supervisa todo lo anteriormente planificado y organizado; es una labor de conjunto en la que sólo la unión de diferentes habilidades permite alcanzar los resultados deseados.

Todo lo que hacia el co-realizador estaba dirigido a “crear imágenes atractivas y con significado que capten la atención de la audiencia e influyan en su manera de sentir”<sup>72</sup>. En el presente caso se pensaba en jóvenes de secundaria.

Incluso desde el momento en que entregan el guión, “el realizador tiene que imaginar cada parte del texto, para que al conjuntarlo con el trabajo de preproducción logre una propuesta visual,” asegura el co-realizador Jaime García.

La cual consiste en elementos como el **encuadre\*** de cada toma, las indicaciones al camarógrafo, la iluminación y la escenografía; por ejemplo, la iluminación influye directamente en la interpretación y reacción del espectador televisivo, de manera que puede modificar su idea sobre tamaño, forma y distancia, resaltándola o suprimiéndola para crear y recrear ambientes.

A continuación se relata paso a paso la realización de la cápsula, además de todo a lo que se enfrentó el equipo durante la grabación, con observaciones tanto positivas como negativas en una bitácora.

---

<sup>72</sup> MILERSON, Gerald; *Técnicas de realización y producción de televisión*, p. 93

\* Área de captura de imágenes delimitada por los bordes de la pantalla.



### 3.3.1 Bar

Jueves 6 marzo 2003

Se comenzó la ambientación en el bar con la ayuda del personal de producción, técnicos y actores. Al terminar se comenzó el *ensayo general*\* de algunos diálogos, antes de que se caracterizaran los participantes.

De cierta forma hubo un desgaste de personal, ya que los actores estuvieron desde antes de la ambientación en el bar, ayudando en labores que sólo eran propias del personal y no del talento artístico, pero toda la mañana no fue suficiente para la compra de utilería y vestuario, provocando que el llamado resultará prematuro.

Además, se tenía la presión de grabar la escena del bar ese mismo día, porque una noche anterior, con la salida del presupuesto, la *Ruta de Grabación* se había recorrido para estar en Acapulco ese fin de semana.

El reparto hizo el recorrido técnico; es decir, “el director y el equipo de producción transitan el lugar con la escenografía instalada para explicar el esquema básico de movimientos y acciones del talento, la ubicación de las cámaras y su tráfico, las tomas y encuadres específicos, la ubicación y movimientos de los micrófonos, marcas básicas; cambios de escenografía, utilería, así como los efectos principales de iluminación”<sup>73</sup>, después se dio corte a cenar.



Bar El Calabozo, México DF (2003)



Bar El Calabozo, México DF (2003)

\* Incluye la escenografía completa o la mayor parte de ella, así como la utilería, el vestuario, el maquillaje, etc.  
<sup>73</sup> ZETTL, *Op. cit.*, p. 476

Posteriormente las grabaciones iniciaron con tomas generales de los actores en la mesa, el **steady cam**\* se suspendió porque no aportó lo que estaban buscando los realizadores, así que un técnico con cámara en mano hizo algunas tomas y el otro técnico, con **tripie**\*\* . Después se grabaron los diálogos de los protagonistas, Miguel y Rubén, luego las partes en las que intervinieron los personajes secundarios, Escolar, Melanés, Tobías y Francisco.



Bar El Calabozo, México DF (2003)

Para el final quedaron los **long shot**\* y tomas abiertas, las cuales incluían algunos extras, como la escena del principio o la del final cuando salen del bar. Para reflejar la ambientación en el video y tener protección, se lograron cerca de 40 tomas.

Algo muy importante que después sirvió para la calificación de material fue la **pizarra**\*\* . Ese día no se pudo calificar porque un asistente tuvo que ser extra, jugando villar. En el momento no hubo otra solución, se tuvo que calificar después, por lo tanto no se pudieron anotar las indicaciones del co-realizador después de cada toma, como las actuaciones, el encuadre, la iluminación, etc.



Bar El Calabozo, México DF (2003)

\* Soporte cuyos muelles integrados mantienen estable la cámara mientras el operador se mueve.

\*\* Soporte de cámara de tres patas, acoplado por lo general a un **dolly** para facilitar su manejo.

\* Toma larga o plano general. Presenta visiones amplias de paisajes y ambientaciones, sirve para mostrar el ambiente en el que se desenvuelven los personajes.

\*\* Identificación visual y/o de cada segmento grabado de video, información esencial de la producción que debe grabarse al principio de cada toma.

### 3.3.2 Playa

**7, 8, 9 y 10 de marzo del 2003**

El scouting programado se hizo el mismo viernes y se buscaron dos locaciones; una para el salto al mar (escena 7, 7.1, 7.2 y 7.4) y otra para la llegada a la playa (escena 6 y 7.3), de las cuales sólo fue encontrada una cerca de Boca Chica, en la parte norte de la bahía.

Para los diálogos en el mar fue recomendada la playa de Roqueta por no tener gran oleaje y suficiente espacio de playa donde trabajar diálogos sin necesidad de tabla para flotar (escena 8, 12, 15, 17, 18 y 19), fue adecuado después de las 4:00 de la tarde, así como las rocas en la playa (escena 20, 21 y 22), de manera que se grabarían de inmediato para armonizar los cambios de luz que se indican en el cuento.



Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)

El sábado en la mañana se grabaron las escenas de la escalera, con un filtro al lente de la cámara para disminuir la intensidad de la luz solar (escenas 6 7, 7.1, 7.3y 7.4) y la del salto a la competencia (escenas 7.2, 7.3, 8, y 18) con una cámara digital Betacam SP, boom y una mini dv cam, pero como era época de aguamalas había que buscar otra locación menos peligrosa para las otras escenas.

Posteriormente, el guionista que fungió como realizador de las escenas submarinas (7.2, 7.3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18 y 19) junto con el buzo, un asistente y los dos protagonistas se trasladaron a mar abierto para grabar las escenas de Rubén ahogándose (escenas 15 y 16).



Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)

La grabación de las escenas submarinas no se controló porque no se tenía monitoreo. Aunado a la falta de un **shot list\***, sólo se trabajó con un guión en mano, afectando la riqueza de tomas. A la hora de la comida se revisaron los encuadres que realizó el buzo para considerar cuales servían y así darle indicaciones precisas de lo que faltaba.



Mar abierto, Acapulco, Gro. (2003)

Por la tarde, para grabar los diálogos en el mar se hizo un intento de utilizar las máquinas de humo (escenas 8, 12, 17, 18 y 19), pero las condiciones climáticas no favorecieron y se decidió solucionarlo en la postproducción.

El domingo se terminaron de grabar, cerca del mar abierto, varios **ángulos\*** de las escenas submarinas; lo anterior tuvo que ser con extras, ya que la temperatura del agua era muy baja. Al terminar se dio llamado a comer y antes del atardecer se grabaron los diálogos en el agua (escenas 8, 12 y 18).

Por cuestiones incontrolables se postergó la grabación de la escena final (20, 21 y 22) al lunes en la madrugada, debido al poco tiempo del crepúsculo; el domingo se emprendió otro scouting en la costera, porque al no tener programada esa salida no se pudo contratar la lancha para el día siguiente en la madrugada.

Los factores que influyeron en el retraso, fueron los ensayos insuficientes, el tiempo muy limitado para grabar esas escenas (crepúsculo) y las condiciones no eran las mejores: aguamalas, motos acuáticas, gente gritando, el paso continuo de un trasbordador, etc.



Playa Roqueta, Acapulco, Gro. (2003)

\* Es la lista de tomas a realizarse por día o por escena para llevar un mejor control de lo que se grabará.

\* Altura de la cámara con respecto al tema, determinado por el emplazamiento.

Entonces se hizo llamado el lunes a las seis de la mañana, antes de la salida del sol, para que se igualaran los colores y se pudiera representar un atardecer, desde el momento que salen Miguel y Rubén del mar (escena 20), hasta el final cuando llegan los pajarracos (escena 21 y 22).



Playa Icacos, Acapulco, Gro. (2003)

Se grabaron las últimas escenas del guión con audio directo, ya que en esta parte también se respetaron los diálogos de cada personaje, por lo cual se aplicó el mismo sistema de trabajo, primero tomas generales y luego a cuadro cada actor, considerando tanto diálogos como gestos de reacción. Ello propició el regreso un día después de lo programado y recorrer las demás grabaciones del calendario.

Se pudo detectar la falta de visualización y planeación de las tomas en *la competencia* (las que se grabaron en mar abierto); es decir, no se contemplaron en el story board todas los encuadres, por lo que las tomas se tuvieron que dejar a la creatividad o inspiración del guionista-realizador, sin un cuadro de tiempos ni la presencia del otro realizador, quien solucionó la falta de tomas con el ***slow motion***\* al momento de editar.

### 3.3.3 Calle

**11 y 12 de marzo 2003**

El martes se grabaron las tomas de salida del bar (escena 4). Debido a retrasos en cuanto al préstamo de unidades móviles para el traslado de personal y equipo, el crepúsculo no fue suficiente y se tuvo que suspender la grabación.

En esta ocasión se dejó ver una falta de enlace con la coordinadora de producción, que tuvo como consecuencia un llamado desperdiciado y tener que hacer uno extra al día siguiente.

\* Es la relación inferior a lo normal de los 30 cuadros por segundo que se utiliza en el video; por ejemplo: 15 cuadros por segundo, provoca un efecto de lentitud en las acciones o alarga la duración de la toma.

El miércoles se grabaron las tomas de dos ángulos distintos con el realizador-guionista, una de frente cuando doblan la esquina (escena 5), otra lateral con seguimiento a la palomilla (escena 5bis) y otra cuando bajan para llegar a las escaleras (escena 6), además de la parte donde se suponen salen del bar, en la cual se grabaron cerradas a sus pies con el fondo de piedra, como detalla Vargas Llosa en el cuento (escena 4).

Se tuvieron que arreglar unos inconvenientes: en cuanto al vestuario se compraron unas camisas y se tuvieron que planchar otras, porque la escena del mar se había grabado antes. De manera que se compusieron algunos detalles importantes; se cotejó la foto tomada a cada actor cuando se terminó de grabar en la primera locación y como no se tomó nota del orden, los muchachos recordaron la forma en que salen del bar.



Calle Tenosique, Jardines del Ajusco, México DF (2003)

### 3.3.4 Tele aula

**Martes 11 marzo 2003**

Se grabó a Flora en la tele aula con humo, un ventilador e iluminado para simular un ambiente celestial. El realizador-guionista dirigió escena y dio indicaciones al camarógrafo (escena 14).

Posteriormente se grabaron las escenas de la alucinación con diferentes elementos: el padre, la ostia, la moneda, la canasta de limosna, etc. Todo en tomas muy cerradas, con fondo negro y bien iluminado para mezclarlo con las grabaciones de flora, la iglesia, los cristos y la virgen, descritas (escena 14 y 15).

Al final se grabó la neblina con dos máquinas de humo para usarla como máscara en la postproducción.



Tele-aula, UPN Ajusco, México DF (2003)

### 3.3.5 Iglesia

Jueves 13 marzo 2003

Para esta toma solicitada en el guión se necesitaba grabar la parte de la comunión de la misa católica, por lo que dos asistentes fueron a levantar ese stock; en tanto, el co-realizador y la otra asistente hacían el primer corte. Como esta toma no se había considerado en la planeación no tuvo la supervisión del co-realizador ni la calidad necesaria.

Recurrentemente se presentaron problemas, resultado de no haber pasado a papel las ideas del realizador, como algunas tomas en el mar o en la iglesia; sin embargo, en locaciones como la calle o tele-aula con Flora no se presentaron problemas, debido a que no eran tantas tomas ni tan complicadas, además se planificaron las responsabilidades y hubo comunicación en el equipo.

### 3.4 Postproducción

Este concepto “engloba todos aquellos procesos operativos de base técnica y/o artística que conducen, una vez grabado el material original, al acabado definitivo de la obra”<sup>74</sup>; es decir, un programa televisivo o un video tal y como lo verá el público.

Dicho proceso requiere de una comprensión exacta del guión, para así darle el ritmo y tono dramático al programa. Uno de los elementos para lograrlo está condicionado a la duración de las tomas. Un método sencillo y sistemático de las diferentes etapas de la postproducción, es calificación, organización del material y ensamble del video o edición, como se podrá notar en los siguientes párrafos.



Bar El Calabozo, México DF (2003)

<sup>74</sup> SOLER, *Op. cit.*, p. 90

### 3.4.1 Calificación

Primero se hizo el *transfer* del material mini dv cam de las tomas submarinas a betacam para poder editar en el **DFS\***. Se revisó y **calificó\*\*** el material de acuerdo al guión para asistir en la edición. El formato de calificación fue muy sencillo y elemental: en cada hoja se apuntaron los códigos de tiempo a la izquierda y la descripción o palabra clave a la derecha (ver Cuadro 16).



Bar El Calabozo, México DF (2003)



Bahía de Boca chica, Acapulco, Gro. (2003)

### CALIFICACIÓN

<p>Camara 2 Cassette 1</p> <p>00:07:06 Ruben Frente</p> <p>Toma 2 00:05:41:08</p> <p>Toma 3 06:07:10 Ruben Frente Cortada</p> <p><u>Toma 5</u> 09:00:10 Buena Ruben Frente ↑ 11:31:18 - Picado Master</p> <p>Toma 6 00:05:10 Farouk Miguel</p>	<p>02:37:58:09 -Ruben se sienta mal Picado</p> <p>02:40:08:16 Miguel Picado se regresa nadando y sub. al frol</p> <p>02:43:48:26 Ruben ahogándose gritando Miguel</p> <p>02:45:15:06 Miguel rescata a Ruben Picado</p> <p>02:46:08:28 subo el vascoate, muy turbia el agua muchos barbijos.</p> <p>02:46:57:19 Nivel mar bajo en la playa</p>
--	---

Cuadro 16 CALIFICACIÓN

\* Es un sistema analógico de edición.

\*\* Es la selección del material videográfico, es decir, escoger la mejor toma para editar.



### 3.4.2 Edición

Es el proceso encaminado a ordenar los distintos planos y secuencias que componen la totalidad del programa. Por lo que se inicia con el **primer corte\***, se armó primero el audio original de la escena en el bar y la voz del locutor, posteriormente se cubrieron las partes donde **brincaba\*\*** la imagen con **patos o insets\*\*\*** de video.

Esto tomo más tiempo del necesario, porque no se calificó el material durante la grabación, ya que hacerlo posteriormente sólo provoca frustración de no poder corregir las actuaciones, los encuadres o los movimientos a menos de hacer otro llamado; por tal motivo, es más conveniente calificar durante la grabación para sólo revisar cómo quedó el audio, y cada encuadre.

Además, se pudo notar la falta de continuidad en varias tomas, aunque los actores trataron de repetirlo exactamente igual, no se logró, por lo que se tuvo que cubrir con patos. Todos esos errores al parecer son pequeños, pero deterioran la calidad de la cápsula.



Bar El Calabozo, México DF (2003)



Calle Tenosique, Jardines del Ajusco, México DF (2003)

\* Es el que se realiza con las imágenes originales, también conocido como *submaster*, para ser master le faltaría las postproducción.

\*\* Es cuando la unión del video no coincide en cuanto a composición conforme a los estándares: ejes de miradas, direcciones, encuadre de cámara, etc.

\*\*\* Es la función de la edición con la que podemos cambiar una imagen o un audio por otro, y sólo se puede insertar sobre una señal de sincronía previamente grabada. Plano corto de detalle.

Después se musicalizó en el canal 2 de audio y en una segunda **generación\*** se le insertó la mascarilla de neblina. Terminado esto se seleccionaron las escenas para **digitalizarlas\*\*** en el Avid y post-producirlas. Finalmente se le insertaron los títulos: “Día domingo” al principio, con la imagen de la Rockola, y los créditos con la canción de “La niña popof”.



Entrada de cápsula Día domingo (2003)

### 3.4.3 Musicalización

El co-realizador seleccionó la música para los momentos cruciales o puntos climáticos con las sugerencias del guionista, trabajando con el objetivo primordial de la musicalización: evocar un sentimiento (alegría, tristeza, misterio, tensión, melancolía, etc.), al mismo tiempo que proveer la atmósfera adecuada con algún tipo de música.

La selección de música fue en función de la discografía existente en la UPN, con una colección no mayor a 600 discos. Aunque ahora ya se pueden bajar canciones de Internet, el inconveniente es que se necesita suficiente conocimiento de musicalización, debido que no sólo es cuestión de ponerle música, sino evocar un sentimiento o reforzar la imagen a cuadro.

<p>15. EMERGE EL ROSTRO DE MIGUEL DEL AGUA, EXTRAÑADO, GIRA Y UBICA A RUBÉN QUE GRITA CON DESESPERACIÓN Y CASI SE HUNDE EN EL AGUA.</p> <p>ROSTRO DE MIGUEL, TITUBEANTE.</p>	<p>OP: GRITOS DE AUXILIO DEFORMADOS POR UN FILTRO. SE SUPONE QUE SON ESCUCHADOS DEBAJO DEL AGUA. AÑADIR EFECTOS. "¡Miguel, hermanito, ven, me ahogo, no te vayas!".</p> <p>LOC. OFF.</p> <p>... y entonces sintió los gritos enloquecidos de Rubén, muy próximos, y volvió la cabeza y lo vio, a unos diez metros, media cara hundida en el agua, agitando un brazo, implorando: "¡Miguel, hermanito, ven, me ahogo, no te vayas!".</p> <p>OP. APUNTES MUSICALES DRAMÁTICOS. FONDEAN.</p> <p>Quedó perplejo, inmóvil, y fue de pronto como si la desesperación de Rubén fulminara la suya; sintió que recobraba el coraje, la rigidez de sus</p> <p>1.34 Sinda</p>
--	--

Guión Día domingo con indicaciones de la música (2003)

\* Se le denomina así a cada capa de video en un cassette profesional, como el Betacam SP.

\*\* Es la acción de pasar material videográfico de formato análogo a digital, en una computadora con tarjeta de video.

Esto se logró con la selección de discos hecha por el técnico de radio Alfredo Basilio, quien proporcionó varias opciones para cada momento señalado en el guión. Además, se cumplió con la categoría histórico-geográfico, porque la música fue de acuerdo a la época y el lugar; es decir, la década de los 60 en Miraflores provincia de Perú. Sin embargo, en la tonal cuando el sonido da el tono o el ánimo de la imagen, hubo algunas fallas que posteriormente se corrigieron.

Sin embargo, Llorenç Soler, considera que se puede reproducir el ambiente sonoro de la realidad que la imagen esta representando, como sucedió con la ambientación de las escenas en el bar, o darle un sentido opuesto como ridiculizándola; finalmente lo que se pretende es atrapar al espectador e inmiscuirlo con los personajes

Esto va de acuerdo al objetivo del guión, el público a que está dirigido y sobretodo, el estilo que el realizador pretenda darle.

#### 3.4.4 Correcciones

El trabajo se entregó el lunes 17 de marzo; así mismo, el co-realizador hizo buenas observaciones y las correcciones, como escenas que al ponerles un efecto en el *DFS* y luego pasarlo a *VHS* se **quemaron**\*.

La duración del video (22 minutos) se comprimió a 18 minutos, por lo que se recortaron escenas. Aunque se quitaron unas partes del narrador, no se podían omitir muchos diálogos, como resultado de no llevar un control del tiempo desde el principio.

En este capítulo se revisaron los aspectos de una producción desde la perspectiva de un asistente, planteándose las necesidades de mejorar algunos métodos o cambiar los que no funcionaron en la producción, además se reflexionó acerca

Bar El Calabozo, México DF (2003)



---

\* Refiriéndose a la imagen vídeo grabada; es decir, cuando e

de cómo se lograron los buenos resultados y la razón de los errores.

Muchas de las fallas están relacionadas con planeación, ya que si no se lleva un control de la misma puede traer consecuencias difíciles o costosas de corregir a tiempo; por ejemplo, el día extra de grabación en Acapulco, la situación de la lancha, la grabación en la calle y el scouting, entre otros.

Trabajar con formatos dedicados al personal artístico como técnico, propicio un ambiente de formalidad y profesionalismo que se pueden venir abajo por imprevistos de último momento, como sucedió con los cambios del llamado general y el calendario de grabación después de haberlos entregado.

Es decir, con las características predominantes en *Televisión* de la UPN: tiempo y presupuesto limitado, es apremiante la necesidad de ser mejores cada día en la preproducción de un programa o cápsula, porque con una buena organización se prevén o enfrentan mejor ciertas situaciones, y no esperar hasta cuando parece imposible solucionar los errores o se tienen que hacer cambios al guión para adaptarse, entre otros.

Además es necesario mantener la comunicación durante todo el proceso, esto sucede cuando se delegan responsabilidades a cada asistente, entonces al momento de vigilar o supervisar que se cumplan las actividades hay una retroalimentación, porque es el momento de consultar una decisión, algún problema con el realizador o nada más informar de los avances del programa.

Debido a ello, en el tercer apartado se presentó un panorama crítico acerca de la producción de una cápsula en el Departamento de *Televisión*, para poder plantear un ejemplo de cómo se adapta un esquema de producción al área de trabajo, en este caso la UPN, considerándose todas las actividades y los recursos con los que se cuentan.

Ello da preámbulo al siguiente capítulo, el cual consiste en una guía de actividades y recomendaciones para todo el proceso de producción de una cápsula dramatizada, apoyada en las reflexiones y observaciones tanto positivas como negativas de este capítulo.

## CAPÍTULO IV. PROPUESTA DE DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Las experiencias deben servir para aprender de ellas y mejorar en el trabajo; por lo tanto, esta propuesta ha sido creada para plantear un mejoramiento en la organización de la producción, que serviría a *Televisión* en la UPN, además de cualquiera que trabaje en realización y necesite una orientación de cómo planear una producción, incluso los estudiantes universitarios de comunicación involucrados en alguna materia relacionada.

Este último capítulo se constituye de recomendaciones logradas después de la reflexión de trabajos anteriores, determinación de circunstancias y la lectura de varios autores que hablan al respecto.

Por lo cual tiene la peculiaridad de relacionar las distintas formas de organización y producción tanto del cine como de la TV, con la finalidad de complementarlos y ofrecer un ejemplo de cómo un asistente puede adaptar la organización de acuerdo a los recursos disponibles en su lugar de trabajo.

Lo que a continuación se presenta es la sistematización de una serie de actividades acompañadas de diversos formatos que se deben seguir en cada etapa de la producción, para ayudar a realizar mejor las labores de los asistentes; por lo tanto, si se quiere aplicar a otras circunstancias o lugar, se recomienda estudiar cada componente para poder adaptarlo.



---

## 4.1 Preproducción

Lo recomendable antes de empezar la producción de cualquier material audiovisual es la planeación. En la primera parte se determinan las ideas, los modelos de producción, el presupuesto y el guión.

En el caso de las cápsulas, la idea ya se tiene por estar incluida dentro de un proyecto para actualización de maestros, entonces se dedicaría más tiempo a la manera en cómo se llevan los temas a través del lenguaje audiovisual; es decir, el guión.

Los modelos de producción también están considerados en la primera parte, ya que es ahí donde se "... describe el orden en que deben realizarse las actividades que llevan de la idea a la transmisión del mensaje por televisión"<sup>75</sup>. Por ejemplo, el modelo *efecto-causa* coincide con el proyecto educativo, ya que en vez de seguir al proceso de producción después de la idea básica, brinca al efecto de comunicación, porque es éste el que debe guiar el proceso y no la idea inicial.

Es decir, de acuerdo a mi experiencia, el realizador debe conocer lo que desea lograr, lo que quiere que la **audiencia objetivo\*** aprenda, haga o sienta antes de decidir, si grabará en un escenario o en locación, si usará material de stock de alguna película o recreará la situación, etc. Esto va ligado al objetivo de la cápsula o del *Proyecto* en el cual se esté involucrado; se recomienda escribirlo en el guión para nunca perder de vista el objetivo.

En este caso el video tiene la función de "motivador, ya que mediante imágenes, música y sonidos (incluido el silencio), puede ser eficaz para despertar el interés"<sup>76</sup> por la literatura. Además se complementan por la relación tan estrecha entre el proyecto y las finalidades del video educativo, que es incentivar el gusto por la lectura sin perder de vista el objetivo o efecto de comunicación, y a quien van dirigidos.

---

<sup>75</sup> ZETTL, *Op. cit.*, p. 412

\* Audiencia seleccionada o que se desea que reciba un mensaje específico.

<sup>76</sup> DI MAGGIO, Madeleine; *Escribir para televisión*, p. 34

Cuando ya se tiene definido el efecto que se desea causar, proporcionado por el especialista en la materia de español o matemáticas y el modo de abordarlo (cápsulas), entonces se elige al personal encargado de la realización.

#### 4.1.1 Planeación de producción

##### 4.1.1.1 La Coordinación

Se sugiere primero establecer claros canales de comunicación con toda la gente que se involucrará en la producción, para posteriormente trabajar con las calendarizaciones, la solicitud de instalaciones, permisos, etc., ya que si no hay comunicación, se pueden provocar malos entendidos, bajo rendimiento, confusión de actividades o mal desempeño, induciendo al atraso o parálisis de las mismas.

El productor o subdirector de comunicación debe convocar a todos los que participarán en la producción para darles a conocer la idea de la cápsula que realizarán y el calendario principal: en él se debe encontrar la fecha de entrega del trabajo terminado, el tiempo contemplado para realizarlo y el equipo técnico (ver Cuadro 17).

#### “CALENDARIO DE PRODUCCIÓN”

<b>PLAN DE PRODUCCIÓN</b> (Programa de trabajo)			
<b>Actividad</b>	<b>Lugar</b>	<b>Día</b>	<b>Hora</b>
Junta de preproducción			
Investigación previa de la locación			
Elaboración de Break Down			
Lectura de guión-ensayo-posiciones			
Montaje de escenario y preparación de materiales			
Reunión de producción-ingeniería			
Maquillaje-vestuario			
Preparación del equipo técnico			
Ensayo en frío			
Ensayo con cámara			
Ensayo general			
Revisión de grabación			
Edición			
Postproducción			

Cuadro 17 PLAN DE PRODUCCIÓN VESTUARIO

Es importante ser realista cuando se acomode el calendario para apegarse a él, ya que si le asignan demasiado tiempo puede generar apatía o por el contrario si se le determina muy poco puede generar tensión y frustración.

La supervisión constante del avance de cada actividad marcada en el calendario, así como su culminación, es importante checarla y confirmar si funciona o investigar por qué la gente no está cumpliendo.

Posteriormente es indispensable que el realizador, es decir, el responsable se reúna con el personal que le fue asignado para establecer de común acuerdo los roles de cada asistente. Si se cuenta con tres, que sería lo ideal, uno se dedicaría a ser el asistente de producción, otro de realización y el tercero de administración.

Cada uno se enfocará a actividades diferentes, pero coordinados para avanzar más rápido. En lo que uno trabaja con los actores, otro puede buscar locaciones y el último organizar la producción.

En el siguiente cuadro se muestra mi sugerencia de la distribución de actividades que se acaban de mencionar (ver Cuadro 18).

<b>Asistente de Producción</b>	<b>Asistente de Realización</b>	<b>Asistente de Administración</b>
-Vestuario -Maquillaje -Ambientación -Planeación de la producción: Desglose, plan de rodaje, calendarización y supervisión del mismo, etc.	-Casting -Ensayos -Grabación -Continuidad y calificación de material -Edición	-Presupuesto -Facturación del presupuesto -Locación

Cuadro 18 DISTRIBUCIÓN DE ACTIVIDADES PARA LOS ASISTENTES

Enseguida se describen varias de las actividades de cada asistente, su importancia dentro del video y su vinculación con el realizador, ya que el trabajo también está dirigido a los egresados de la carrera de comunicación, por lo tanto necesitan saber las funciones que pueden desempeñar cuando se incorporen a la vida laboral o hagan prácticas en empresas de video, cine o televisión.



---

---

#### 4.1.1.2 La Continuidad

Una parte importante dentro de la realización de un video dramatizado es la continuidad, por ser uno de los elementos que da credibilidad al desarrollo de una escena, especialmente si se trabaja con una cámara; incluso, en el momento de la edición ya no será suficiente checar la continuidad de vestuario, maquillaje, iluminación, escenografía, sino también de miradas y ejes de la acción.

El encargado de continuidad asegura la fluidez cronológica del video cuando esté terminado, él es quien toma nota de cada plano, personajes (posición, caracterización, vestuario y detalle) y de todo cuanto figure en los mismos. Con un documento (cuaderno de grabación) ordenado y completo de la grabación, deberá ser conciso a la vez que detallado y exacto, además de tener un doble uso:

1. *Para la unidad*, ya que cuando la grabación se hace fuera de secuencia, es necesario tener un registro de lo grabado y también de lo que consiste cada toma, con objeto de preservar la continuidad entre planos distintos, independientemente del orden de la grabación.

Esto quiere decir que debe prestarse gran atención a cada toma, a lo que sucede en ellas, a la relación entre diálogos, posición de los accesorios; en fin, todo lo que la cámara puede ver, deberá anotarse como referencia.

Por ejemplo, el operador de la cámara necesita cierta información técnica respecto a las lentes, distancia o filtros especiales para no tener que ajustar niveles de video como **luminosidad\***, **croma\*\***, etc., porque puede provocar brincos de edición. Asimismo, el asistente debe anotar los planos o nuevas tomas cuando se esté grabando.

2. *Para el editor del video*, porque también contiene cierta información técnica. El punto de referencia del plano (el número de toma o el punto *in* del código de tiempos en video), la descripción del plano, la toma buena y, en especial, por qué unas tomas se han considerado N.B. (No Buena).

---

\* Es un atributo del color también conocido por brillantez o *value* que determina en que nivel de oscuridad o claridad se presenta un color en una pantalla de televisión monocromática, o que cantidad de luz refleja el color.

\*\* Es uno de los tres atributos del color (matiz -hue- brillantez -value- y saturación -chroma-) La saturación (chroma) se refiere a la intensidad del color.

### 4.1.1.3 Las reuniones de producción

Una parte importante dentro de la organización son las juntas de producción, que sirven como una retroalimentación del trabajo. Cada parte de la producción muestra sus avances y expresa sus dudas conforme se desarrolla la producción. La segunda junta es para trabajar sobre el guión: personajes, locaciones, vestuario, maquillaje y utilería.

Para la junta de preproducción, dedicada a perfilar las características físicas y sociológicas de cada personaje, sugerimos llenar un cuadro modificado del libro de John Randall, Películas de bajo presupuesto (ver Cuadro 19), que sirve para conocer a cada uno de los personajes y clasificarlos por medio de la lectura previa hecha del cuento o fragmento.

ASPECTO FÍSICO	ASPECTO SOCIOLÓGICO
<p>Nombre: Miguel                      Edad: 17                      Raza: Mestizo                      Altura: 1.70                      Peso: 65                      Color de pelo: oscuro                      Color de ojos: café                      Compleción: delgado                      Descripción física: Tez clara,</p>	<p>Clase social: Alta                      Estatus económico: Alto                      Educación: Secundaria                      Ocupación: Estudiante                      Estado civil: Soltero                      Religión: Católico                      Rol familiar: Hijo                      Pareja: no tiene quiere a flora                      Calidad moral: Honesto                      Agradable                      Obstáculos: Rubén                      Miedos: A Dios, a la muerte                      Duda de sus capacidades y aspecto físico, persistente, sincero, decidido en momentos                      Habilidades: sabe nadar                      Inteligencia: Media                      Introverso                      Optimista                      Relación con otros personajes:                      Protagonista                      Héroe                      Objetivos: Ganar el amor de Flora                      Triunfos: Sacar a Rubén del Mar                      Fracasos: Tomando cerveza</p>

Cuadro 19 FICHA DEL PERSONAJE

En el cuadro se hace una descripción física y una especie de radiografía del aspecto sociológico: desde la clase social hasta sus habilidades, religión, etc., que también le sirve a los actores para conocer mejor a su personaje.

En cuanto al aspecto físico, no se tienen que cumplir al pie de la letra, se pueden tomar como sugerencia mientras se compense con la calidad de actuación o se caracterice al actor. Esto queda a consideración del guión y del realizador.

El mismo cuadro se completaría con la sugerencia de trasladarlo a una ficha y agregarle todos los implementos que utilizaría el personaje, como vestuario, maquillaje, etc. Se podrían hacer conforme a los días de grabación o anotarlo en la misma ficha (ver Cuadro 20), para que no pase lo que en la cápsula estudiada anteriormente, que cada actor eligió su ropa; si ya se les indica desde el principio, además para no olvidar el atrezzo o el maquillaje que requiera, incluso se le puede agregar la escena, por si se necesita.

<b>“PERFIL DE PERSONAJES”</b>		
<b>Miguel</b>		
<b>ASPECTO FÍSICO</b>		<b>ASPECTO PSICOLÓGICO</b>
<b>Nombre:</b> Miguel <b>Edad:</b> 17 <b>Raza:</b> Mestizo <b>Altura:</b> 1.70 m <b>Peso:</b> 65 Kg. <b>Color de pelo:</b> oscuro <b>Color de ojos:</b> café <b>Complexión:</b> delgado <b>Descripción física:</b> tez clara,		<b>Clase social:</b> Alta <b>Estatus económico:</b> Alto <b>Educación:</b> Secundaria <b>Ocupación:</b> Estudiante <b>Estado civil:</b> Soltero <b>Religión:</b> Católico <b>Rol familiar:</b> Hijo <b>Pareja:</b> no tiene, quiere a flora <b>Calidad moral:</b> Honesto <b>Agradable</b> <b>Obstáculos:</b> Rubén <b>Miedos:</b> A Dios, a la muerte Duda de sus capacidades y aspecto físico, persistente, sincero, decidido en momentos <b>Habilidades:</b> sabe nadar <b>Inteligencia:</b> Media <b>Introvertido</b> <b>Optimista</b> <b>Relación con otros personajes:</b> Protagonista <b>Héroe</b> <b>Objetivos:</b> Ganar el amor de Flora <b>Triunfos:</b> Sacar a Rubén del Mar <b>Fracasos:</b> Tomando cerveza
<b>Vestuario</b>	<b>Talla</b>	<b>Maquillaje</b>
Playera blanca	Mediana	Peinado de los 60 Polvo translucido
Pantalón café	34	
Camisa blanca manga larga	34	
Saco café	32	<b>Atrezzo</b>
Guantes	Grandes	Reloj
Zapatos	7	

Cuadro 20 FICHA DEL PERSONAJE

#### 4.1.1.4 Casting

El casting consiste en buscar y comprometer a los actores necesarios para la grabación, según el presupuesto. Se puede asignar a alguien especializado en el tema, como lo son los directores de casting, aunque en la UPN no sería necesario<sup>77</sup>; por lo tanto, es indispensable tener contacto con escuelas de teatro o actuación, inclusive, con agencias en las que se pueden solicitar actores con ciertas características y ellos proporcionan fotos con los datos de los posibles aspirantes o sólo dan el llamado para realizar la selección.

Conforme a experiencias anteriores es recomendable tener un fichero de actores, ya que sería útil en posteriores grabaciones; éste podría consistir en una foto del actor con sus datos en el reverso: nombre, dirección y teléfono, los datos de su agente, complexión o talla, fecha de nacimiento e información profesional (formación y principales papeles) (ver Cuadro 21).

La preselección en forma de lista y con fotografías se le presenta al realizador, se cita a los posibles candidatos en un lugar donde se puedan grabar, para hacerles una prueba frente a cámaras y se observa su desenvolvimiento, de preferencia que estén presentes los dos realizadores para estudiarlos al mismo tiempo.

<b>FICHA DE CASTING</b>	
Nombre: _____	
Nombre Artístico: _____	
Teléfono: _____	
Edad: _____	
Estatura: _____	
Color de ojos: _____	
Color de cabello: _____	
Talla camisa: _____	
Talla pantalón: _____	
Calzado: _____	
Idiomas: _____	
Estudios: _____	
Aptitudes deportivas: _____	

Cuadro 21 FICHA DE CASTING

<sup>77</sup> A menos de que se planearan los bloques de las cápsulas desde un inicio, pero la forma de trabajo no es así, ya que conforme se trabaja cada módulo; se produce el programa, luego los especialistas revisan y evalúan, esto quiere decir que hasta que no se autorice un módulo no se trabaja nada del siguiente.

---

Posteriormente se discute el punto de vista de cada realizador acerca de los aspirantes y conforme a lo que se había visto en la junta de planeación y la ficha de cada personaje, se debe decidir quién se quedará con cada papel.

Es recomendable hacer anotaciones en la ficha del actor para tener en cuenta todos los aspectos y la selección resulte más fácil.

Si a pesar de todo no se consiguen actores, como sucedió en la cápsula *Día domingo*, se recomienda elegir a los participantes que tengan buena memoria, escuchen las indicaciones y sobretodo no se inhiban frente a las cámaras y el equipo de realización detrás de ellas. En la elección es muy importante probar a más de uno con el mismo papel en los ensayos para hacer la mejor elección.

#### **4.1.1.5 Los ensayos**

Los ensayos se pueden realizar en un lugar distinto a la locación; la idea es tratar de llegar lo más preparado posible al momento de la grabación para que no se pierda mucho tiempo.

Como sucedió en la cápsula de *Día domingo* con los diálogos, aunque se grabaron los ensayos del bar nunca se contempló ensayar en una alberca antes de trasladarse a la locación lo cual fue notorio durante la grabación.

De preferencia se pueden grabar los ensayos, ya que estos permiten principalmente detectar el desenvolvimiento de los actores; si el tiempo es suficiente, se deben hacer pruebas con el vestuario, maquillaje y peinados. El ensayo es indispensable si se trabaja con niños o actores no profesionales para estudiar cuáles son sus reacciones frente a cámara.

“Directrices para llevar a cabo los ensayos:

1. Dejar que el actor o niño se presente. Esto permite notar la manera en que se para, su elocución, sus reacciones espontáneas a preguntas elementales.
2. Organizar un desplazamiento simple (abrir una puerta y sentarse). Esto da indicios respecto a su capacidad para olvidar la presencia de la cámara.
3. Darle a memorizar un breve texto y hacer que varié las interpretaciones”<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> OTHIN-GIRAD, *Op. cit.*, p. 57

El asistente debe contactar a los actores seleccionados para entregarles el guión y completar algunos datos, como la talla, sesiones especiales, prueba de peluca, prótesis, etc., o programarlos para algún tipo de actividad extraordinaria como rapel o equitación. También para ponerse de acuerdo en el llamado por día o el calendario, cuando ya todo esté planeado.

El encargado de dirigir los ensayos es el asistente de realización y el realizador sólo revisará los avances o detectará algún problema que se puede corregir en el momento, se puede interrumpir si es algo grave, pero si no, el asistente de producción debe anotar todos los pormenores para leerlos durante el descanso del ensayo.

En primer lugar se debe explicar a los actores los movimientos físicos para orientarlos en el aspecto sociológico del mismo; después, con indicaciones amables y seguras se puede imprimir sobre ellos el significado de la escena. Reñir o gritar sólo conduce al nerviosismo y la confusión del actor.

Como se muestra anteriormente, el realizador debe asignar a una persona capaz de manejar varios principios de la dirección para que pueda aplicar los consejos aquí descritos de la manera más adecuada, así el realizador puede dedicarle tiempo a los otros aspectos de la producción.

En cuanto a los extras, es conveniente citar a más de los necesarios, ya que las defecciones de último minuto son frecuentes, en especial cuando los actores no son profesionales. Esta elección depende del asistente por conocer las características necesarias, ya que todo lo relacionado con los personajes principales y de los extras lo determinaron en la junta de producción los asistentes y el realizador.

El asistente debe tener una lista muy precisa de las locaciones en las que aparecen los extras, además de todos los datos necesarios para vestuario o maquillaje entre otros, lo más ordenada posible, de manera que los demás asistentes cuando la consulten puedan entenderle o por lo menos ponerse de acuerdo para trabajar como un equipo.

---

---

#### 4.1.1.6 El cronometrado del guión

Una vez finalizada la escritura del guión se deberá cronometrar la duración, escena por escena, lo más aproximadamente posible. Esto es importante ya que se pueden ajustar las actuaciones según sea el caso, para que dure más o menos; es decir considerar desde el principio este factor para prever desde un principio si se graba más lento o rápido determinada escena.

No se debe olvidar que el tiempo máximo adecuado para una cápsula de apoyo a clase son 10 minutos.

La duración se consigue leyendo, en voz alta y representando las actuaciones previstas en el guión, según se indiquen, por ejemplo: *caminar hacia la puerta*. Aunque algunas representen demasiada dificultad se tendrá que adivinar agudamente la duración de dichas escenas.

Se debe cronometrar cada escena y anotarla en un diagrama, incluyendo la duración acumulada, además se recomienda anotar los tiempos de cuando el reparto haga la lectura del guión antes de la grabación, para ajustar mejor los minutos previstos<sup>79</sup> (ver Cuadro 22).



Diagrama de duración			
Escena	Duració	Duración	Diferencia de los ensayos
1.- Int. Sala estar	1,20		+10´
2.- Ext. Parque	2,00	3,00	+ 50´
3.- Ext. Calle	30	3,30	+ 20”
4.- Int. Sala estar	4,20	7,50	-15´
5.- Int. Vestíbulo	15	8,05	+10´

Cuadro 22 DIAGRAMA DE DURACIÓN

<sup>79</sup> RANDALL, *Op. cit.*, p. 28-29

### 4.1.2 Desglose y Plan de trabajo

En una producción de bajo presupuesto es absolutamente indispensable realizar todo esta labor de la manera más completa y eficaz posible, porque los errores pueden costar muy caros. El encargado de ello es el asistente de producción, con la supervisión del realizador.

A lo largo de la planeación, el asistente de producción debe llevar el control de todo por medio de listas o cuadros, como equipo, vestuario, etc., tantas veces como sea necesario para que no suceda como en *Día domingo*, con la continuidad, cuando los actores tuvieron que recordar el orden en que salieron del bar, porque ningún asistente de encargó de apuntarlo, o algunos otros aspectos como la visualización con el story board o la organización para encontrar locaciones, etc.

Por lo tanto, a continuación se presenta un desglose sugerido de acuerdo a las necesidades de una cápsula en la UPN.

#### 4.1.2.1 Desglose (Break down)

Este es un ejemplo de cómo se debe realizar un desglose con el formato de Peter W. Rea y David K. Irving (ver Cuadro 23); además, en el anexo se incluye otro ejemplo de cómo organizar el desglose de una manera distinta, lo anterior en función de las necesidades (ver en el anexo cuadro 6).

Coloca y subraya en el guión conforme al color indicado el resto de los cuadros; por ejemplo, el *atrezzo* es cualquier objeto que vaya a usar un actor en una secuencia (cuchillo, lámpara, cuadros, vasos, etc.) y no se debe confundir con la ambientación del decorado, que son elementos fijos, o el equipo especial como *dolly*<sup>\*</sup>, steady cam, *grúa*<sup>\*\*</sup>, entre otros.



\* El transporte sobre el cual se coloca la cámara para realizar un movimiento.

\*\* La grúa puede elevar la cámara desde una distancia casi al ras del piso y levantarla hasta una altura superior a los tres metros.



**1.-** Aquí se especifica donde es la escena **INTERIOR O EXTERIOR**, seguido de **DÍA o NOCHE**, según el caso; las hojas están clasificadas por cuatro colores: amarillo, verde, blanco y azul.

**2.-** En la sección **FECHA** va el día en que se prepara el desglose.

**3.-** Se sugiere darle una etiqueta al equipo para identificarlo en todo momento.

**4.-** En **TÍTULO DE PRODUCCIÓN** corresponde el título del guión.

**5.-** En **NOMBRE DE LA SECUENCIA** va la locación.

**6.-** En **DESCRIPCIÓN** se anota de manera breve y concisa lo que sucede en la secuencia para identificarla rápida y eficazmente.

**7.-** El **PORCENTAJE** aunque no es indispensable se puede utilizar siempre y cuando lo consideren necesario el asistente o el realizador, para medir el tiempo que ocupa aproximadamente\*.

**HOJA DE DESGLOSE**

Día EXT- Amarillo  
Noche EXT- Verde  
Día INT- Blanco  
Noche INT - Azul

FECHA \_\_\_\_\_

COMPañÍA DE PRODUCCIÓN \_\_\_\_\_ TÍTULO DE PRODUCCIÓN \_\_\_\_\_ N. PÁG. DE DESGLOSE \_\_\_\_\_

N. SECUENCIA \_\_\_\_\_ NOMBRE DE LA SECUENCIA \_\_\_\_\_ INT/ EXT \_\_\_\_\_

DESCRIPCIÓN \_\_\_\_\_

DIÁ/NOCHE \_\_\_\_\_

PORCENTAJE PÁGINA \_\_\_\_\_

REPARTO ROJO	DOBLE ESPECIALISTA NARANJA	EXTRAS VERDE
	EXTRAS/SILENCIOS AMARILLO	
EFEKTOS ESPECIALES AZUL	ATREZZO VIOLETA	VEHÍCULOS/ANIMALES ROSA
VESTUARIO CÍRCULO	MAQUILLAJE/ PELUQUERÍA ASTERISCO	EFEKTO DE SONIDO/ MÚSICA MARRÓN
EQUIPAMINETO ESPECIAL RECUADRO	NOTAS DE PRODUCCIÓN	

\* Las hojas se dividen en octavos (menos de 2.5 cm. equivale a 1/8) y las secuencias se miden de acuerdo a esto, una escena puede tener 3/8 de página

En el guión se debe identificar con letras mayúsculas el diálogo bajo el nombre del personaje, separar con una línea cada secuencia y numerarla de ambos extremos, además del lado izquierdo colocar el porcentaje encerrado en un círculo, como se muestra enseguida.

	han desaparecido. Sólo hay <u>dos tazas de café vacías</u> y <u>un plato</u> . Comienza a caminar nerviosamente. Camina de un lado a otro. En el compartimento de al lado vemos sus <u>bolsas</u> y la <u>ensalada</u> intacta. La mujer las mira. Se sienta y se echa a reír. Se da cuenta de la hora, coge sus bolsas y sale del compartimento riéndose.	2/8
8.	INT. ESTACION CENTRAL - TARDE La <u>mujer</u> corre entre la gente hacia el andén. Pasa junto a un <u>mendigo</u> con <u>muletas</u> .  MENDIGO Una moneda, por favor, señora, me muero de hambre. Ella le ignora y continúa su camino entre la multitud.	8 2/8
9.	INT. DE LA ESTACION - TARDE La <u>mujer</u> corre por el andén hacia el tren.	9 1/8
10.	INT. DEL TREN - TARDE La <u>mujer</u> se sube rápidamente al tren.	10 1/8
11.	INT. ANDEN DEL TREN - TARDE El tren se pone en marcha y desaparece en la oscuridad. Fundido de cierre	11 1/8

Con esto se puede hacer un presupuesto preliminar supervisado por el realizador, para mandarlo a Rectoría y ser autorizado.

*Atención:* se deben hacer todos los cambios antes de sacar copias del original y, desde luego, antes de hacer el plan de grabación. Si en esta fase no se para de hacer cambios en el guión, más tarde los siguientes cambios resultarán angustiosos, como se puede apreciar en la bitácora de la cápsula *Día domingo*.

#### 4.1.2.2 Visualización

Los pasos para realizar la visualización son tres:

1. Conocer el guión para desarrollar un *story board*, analizando las secuencias y las diversas tomas una a una.
2. Comprender a fondo a los personajes principales.
3. Desglosar los picos dramáticos; es decir, darles la intención necesaria a cada diálogo con la actuación y los medios audiovisuales. Por ejemplo, la salida de un personaje con ***fade out***<sup>\*</sup>, un wipe o la toma abierta de cuando se va caminando.

Adoptar un estilo de dirección. Esto significa aplicar determinado tipo de detalles, como los lugares donde debe colocarse las personas, los objetos respecto a la cámara, el lugar que debe permanecer la cámara en relación con el acontecimiento, la iluminación, el encuadre, la textura de la imagen, así como considerar todo ello en la postproducción para la edición, los efectos y las transiciones.

La cuidadosa definición del proceso del mensaje facilita el proceso de visualización y ayuda a lograrlo con mayor precisión. Después de decidir qué debe ver, escuchar o sentir la audiencia.

En la lectura del libreto, la información de video y audio proporcionará una visión general de la cápsula y de la complejidad que implica su producción. El realizador debe extraer la idea básica de la misma para intentar la formulación del proceso del mensaje apropiado; esto incluye también el paso cinco, que es fijar el ritmo y tono que contiene el guión: si el guión indica una secuencia rápida o lenta.

El realizador se dedica a la traducción de las imágenes a requisitos concretos de producción, tales como posiciones de cámara, instalaciones específicas de iluminación, audio y actividades de postproducción a través del *story board*, por medio de bocetos o indicaciones escritas en forma de lista se debe especificar lo que utilizará en cada toma o escena.

---

<sup>\*</sup> Se abrevia **F. O.** Indicación que señala el fin de la acción de un guión dramático o informativo. Significa la transición gradual entre una pantalla en negros o en un solo color y la última imagen del producto audiovisual.

Para que no suceda como en la cápsula estudiada en el capítulo anterior, con los imprevistos en las escenas del mar, debe trasladar al papel de la manera en que pueda (escrita o dibujada) su visualización completa y no nada más unas partes, así la cápsula será de calidad completa y no sólo algunas partes.

Es por eso que para trabajar las listas, es de vital importancia tener la visión del realizador por medio del *story board*, para definir exactamente lo que se quiere mostrar en pantalla, porque además de los movimientos de cámara contiene las plantas de piso, guiones gráficos y esquemas de los decorados; en caso necesario: vestuario, maquillaje y ambientación.

Después, para un mejor desempeño el asistente de producción debe trabajar la información extraída en el desglose del guión y la visualización del realizador (story board), por medio del siguiente plan de trabajo.

#### 4.1.2.3 Plan de trabajo

##### 4.1.2.3.1 Lista de locaciones

El asistente de producción va anotando cada nueva locación en una lista (ver Cuadro 24) tras el desglose anotará también el número de posiciones de cámara en cada locación.

Esta lista debe subdividirse en dos grupos, locación y estudio. En el grupo de Locaciones debe dejarse espacio para anotaciones (observaciones) que ayuden a los realizadores a tomar decisiones antes o durante la búsqueda de lugares de grabación. Si hay dos o más lugares posibles, también debe hacerse constar aquí.

Locaciones	Estudio	Observaciones	Posiciones de cámara
•Sala de estar			15
•Ventana exterior			4
	•Bar		2
	•Recamara		11

Cuadro 24 LISTA DE LOCACIONES

Toda esta información será de gran ayuda durante el cálculo de costes; por ejemplo, un lugar cercano puede significar un menor coste del transporte. Después, las estimaciones de coste por el alquiler de todas estas locaciones deben trasladarse al apartado del presupuesto.

### **¿De que información dispone el asistente?**

1. Aquello que está sugerido por el guión.
2. Aquello que el realizador puede decir sobre las locaciones.

Es importante no lanzarse en busca de una locación sin antes haber hablado con el realizador, asimismo, deben estar de acuerdo el asistente de producción y el de administración para presentar una propuesta consistente al realizador.

Los permisos requieren atención especial del equipo de producción, por lo que es recomendable asignar a una persona para contactar a las autoridades necesarias, ya que regularmente no es fácil conseguir una locación en menos de una semana, debido a que habitualmente el guión demanda características específicas, como decorados antiguos, determinada distribución de espacios, etc., además a precios accesibles.

### **Cómo encontrar la locación**

Si bien no existe un método verdadero o una simplificación posible de la búsqueda de locaciones, he aquí algunas fuentes de documentación que pueden ser útiles para ello:

1. Libros (revistas de arquitectura, de geografía, guías turísticas, etc.);
2. Tarjetas postales, colecciones fotográficas;
3. Entrar en contacto con las agencias, las asociaciones o las oficinas de turismo;
4. Consultar los archivos de locaciones;
5. Consultar especialistas;
6. Internet.

Esta información y contactos pueden ayudar a delimitar el espíritu de las locaciones, a orientar mejor la búsqueda, pero no remplazan de ninguna manera el trabajo sobre el terreno y la verificación sistemática de todas las pistas.

---

---

### Consejos prácticos

“Prever un cuaderno especial para la búsqueda de las locaciones, en el cual se anota todos los días:

1. Itinerario seguido;
2. aquello que se vio e impresiones;
3. si ciertos lugares parecen interesantes, la dirección exacta de la locación, así como los datos precisos del propietario o de la organización que se debe contactar para la autorización;
4. una brújula para verificar la orientación de las locaciones respecto al Sol;
5. una cámara fotográfica”<sup>80</sup>.

Una manera de cómo se le presentan propuestas de locaciones al realizador es en fotografías o video; así, le permiten seleccionar las locaciones que desea ver o iniciar la discusión que permita orientar mejor la búsqueda, si ninguna le conviene. No se deben ocultar los defectos, utilizando ángulos fantasiosos. Es importante fotografiar o grabar la locación en su totalidad para saber si realmente puede ser utilizada.

Se aconseja numerarlas, pegarlas sobre cartones, uniendo varias fotos una junto a la otra y anotar en un croquis la posición y ángulo en que fueron tomadas.

### Cómo escoger una locación

Hay varios aspectos que se deben tomar en cuenta al momento de escoger una locación:

1. Juzgar el interés de la locación, su carácter, el estilo con respecto al espíritu de la escena, la condición social de los personajes.
2. Se debe verificar que la grabación sea posible en ese espacio, estudiar la locación en relación a la escena, con respecto a los **emplazamientos\*** y desplazamientos de los personajes, la organización de la acción en el espacio.
3. Se pueden proponer locaciones diferentes a las descritas en el guión, siempre y cuando ofrezcan un interés artístico o posibilidades ventajosas para la grabación.

---

<sup>80</sup> OTHIN-GIRAD, *Op. cit.*, p. 5

\* Posición en que se sitúa la cámara con respecto al tema. Puede ser fijo o en movimiento.

---

---

**Los aspectos que el asistente no puede hacer a un lado en la locación son:**

1. Obtener la información necesaria para la petición de autorización.
2. Verificar el ambiente sonoro: checar si no pasan aviones cerca, el ruido de la calle y fabricas cercanas para evitar el doblaje de las escenas e informarle al encargado de audio para que tome las medidas pertinentes.
3. La accesibilidad al lugar para equipo, dependiendo si se llegará a alquilar dolly, grúa, etc.
4. Seguridades tanto para el personal como para el equipo, salidas de emergencia, pisos resistentes y entradas de aire.
5. Checar el aspecto eléctrico; es decir, si los contactos en el lugar proporcionan suficiente voltaje y sobrecarga, si no para solicitar la planta de luz portátil.

Por último, tratar de agrupar las locaciones lo más conveniente en cuanto a distancia, ya que así el equipo de trabajo no se distraerá en ocupar demasiado tiempo en el traslado.

Es muy importante tener en cuenta que las locaciones elegidas debe tener características visuales interesantes que refuercen el significado o intenciones del guión.

Es recomendable no quedarse con locaciones sin explorar, ya que esto puede comprometer el trabajo lo suficiente como para suspender la grabación o no tomar en cuenta todos los aspectos antes mencionados, incluso se puede tener todo menos el permiso y eso implicaría la cancelación del llamado o el no haber revisado los horarios de alguna fabrica cercana y tener que recorrer la grabación debido a los ruidos. Lo anterior entre otros aspectos importantes que debe tener siempre presente el asistente de administración.

Al mismo tiempo que se elabora la lista de locaciones, debe prepararse una lista de actores, si es que no se incluyó en el **guión técnico\***. En este punto de la preparación es necesario decir en qué orden se usarán las locaciones, así como el orden en que se grabarán las escenas.

---

\* Es el guión literario con todos los recursos de producción como son las tomas, encuadres, sonidos, efectos, etc.

Primero se separan los nombres de los que intervienen en la totalidad del video y luego los que trabajan sólo uno o dos días, quedando un grupo de actores con diferentes grados de importancia (ver Cuadro 25). La idea es organizar el plan de grabación eliminando los días inútiles para ahorrar en salarios de actores y gastos.

Actor	Locaciones					Días no usados
	Playa	Cantina	Calle	Tele aula	Mar	
Oscar	X	X	X	O	O	2
Edher	X	X	X	O	X	1
Sergio	X	X	X	O	O	2
Balam	X	X	X	O	X	
Fabiola		O	O	X	O	4
Luis	X	X	X	O	O	2
	X	X	X	O	O	2

Cuadro 25 ACTORES EN LOCACIÓN

#### 4.1.2.3.2 La lista de vestuario

Es necesario repasar el guión página a página, escena a escena, para determinar la ropa que lleva cada personaje y tomar nota del modelo y época a la que pertenecen. A esto le seguirá una gran investigación con objeto de adecuarse, hasta el más pequeño detalle, al rigor histórico. Después se comentan las ideas con el realizador para llegar a un acuerdo.

Es absolutamente esencial dar copias a los realizadores y al asistente encargado de la continuidad, maquillaje y vestuario para evitar incoherencias, además de ser necesarios para el presupuesto y la adquisición de los artículos.

Se deben hacer las anotaciones de continuidad del vestuario en un cuadro, (ver Cuadro 26) para darle seguimiento durante la grabación con el trabajo del asistente de producción, recordemos que él es quien debe comprobar que los actores lleven la ropa correcta al comienzo de cada escena.



Para ello es conveniente que el asistente de realización tenga su propio desglose de escenas, así controla todo lo que le concierne al vestuario en una lista y de esta manera especificar si hay continuidad directa o indirecta entre escenas o personajes, indicando el vestido, maquillaje y atrezzo a usar en locación, ya que éste puede cambiar según las necesidades. En el cuadro se puede sustituir por efectos especiales o extras, etc. (ver Cuadro 26).

DESGLOSE DE ESCENAS				# de escena: ____	Int. / Ext.	Día/Noche		
#de Pág.	Locación	Personajes	Resumen	Continuidad	Vestuario	Atrezzo	Toma Posición Actores	Anotaciones
1	Estación metro	Luís Alicia Mozo	Se encuentran en el tren. Se citan en el parque.	Todos con la escena 3 y Alicia con la 4	L: R1 A: Vestido rosa Con <i>mancha</i> M: Overol <i>sucio</i>	A: Bolsa Con <i>mancha</i> M: Escoba	General A y L de tomados de la mano, en el fondo M	2 lámparas de frente y una de back

Cuadro 26 DESGLOSE DE ESCENAS PARA CONTINUIDAD

El asistente de producción debe realizar la lista de vestuario (ver Cuadro 27) para cada personaje, dividido por escenas y así será más fácil poder vaciarlo en un cuadro en el que se combine la información del guión con la de los actores; para adquirir lo necesario se deben anotar ajustes después de las pruebas, en especial si se manda hacer. Esta lista es útil si los personajes tienen varios cambios durante la cápsula.

<b>Lista de vestuario <i>Escolar</i></b>
K 1 Club nocturno <b>Jersey ajustado</b> <b>Pantalones ajustados</b>
K2 Escena de la llegada a la playa <b>Pantalones acampanados</b> <b>Camisa blanca</b> <b>Saco verde</b>

Cuadro 27 LISTA DE VESTUARIO

De esta manera se podrá adquirir o mandar hacer lo necesario. Para las pruebas se puede utilizar un cuadro más completo (ver Cuadro 28), de forma que se puedan registrar cada prueba del vestuario o incluso agregarle algún otro aspecto que necesite la producción.

"VESTUARIO"						
Personaje	Cast	Vestuario	Talla	Prueba 1	Prueba 2	Características
Miguel	Edher Navarro	Pantalón café	34			No combine con corbata
		Camisa blanca manga larga	32			
		playera blanca	Mediana			
		Tenis	8			Se tiene que ver muy usados
		Zapatos	7			Tiene que estar nuevos
		Saco café	32			Con dos parches, uno en el codo y otro en la bolsa derecha
		Guantes	Grandes			
		Pants	34			De tela, no de plástico
Rubén	Balam Barrón	Pantalón negro	34			Manchado de pintura
		camisa, playera blanca	34			Muy usada
		calcetines y zapatos	8			Medio usados
		Chaqueta	Extra grande			De piel
Flora	Fabiola	Vestido azul	7			Con flores pequeñas discreto
		zapatos de charol blancos	3 ½			Con tacón de 5 cm.
		calcetas blanca	Pequeñas			al tobillo
		Listón azul para el pelo				Con florcitas que combine con vestido

Cuadro 28 LISTA DE VESTUARIO

### Recomendaciones

Si hay riesgos con alguna pieza o será usada con demasiada frecuencia, el asistente de producción debe asegurarse y hacer dos o tres piezas iguales. Es poco precio a pagar por estar tranquilo. Algunos actores son concientes del cuidado y uso correcto de su vestuario y otros no, como se pudo observar en el capítulo anterior: para grabar la escena de la calle se tuvo que comprar vestuario extra para sustituir la pérdida sufrida durante el traslado de locaciones en las escenas de Acapulco.

En cuanto se contraten los artistas habrá que ponerse en contacto con ellos para tomarles medidas; además es necesario convocarlos a pruebas de vestuario y anotar en el cuadro cuando esté listo. También se deben tomar en cuenta los problemas de almacenamiento, de lavado, de planchado, traslado, etc.

---

“Al igual que con otras cosas, la velocidad es algo imprescindible. Por ejemplo, es un éxito tener listos un conjunto de extras vestidos adecuadamente en poco tiempo”<sup>81</sup>.

Hay una serie de aspectos que se deben tomar en cuenta al escoger un vestuario para televisión, principalmente para evitar problemas visuales como son los rojos saturados, por ser propensos a **arrastrarse\***. Los patrones de figuras geométricas muy cercanas provocan el efecto **moiré\*\***, entre otros. Para más detalle al respecto consultar el anexo IV.

#### **4.1.2.3.3 El maquillaje**

El maquillaje se emplea para mejorar, corregir y cambiar la apariencia. Por lo tanto, el asistente de producción debe leer cuidadosamente el guión con objeto de determinar el tipo de maquillaje necesario y la época que representa, además de estudiar y tomar nota de ciertos maquillajes especiales.

Si es necesario se puede hacer un cuadro similar al de vestuario, en caso de que se tengan que caracterizar ciertos personajes o sólo retocarlos para que no brillen frente a cámaras, dependiendo del guión y los personajes. Todo esto se tiene que concentrar en una lista para pasársela al asistente de administración y él lo pueda sumar al presupuesto.

Los diversos propósitos para la aplicación de los cosméticos exigen también distintas técnicas. Mejorar la apariencia requiere de un método menos complicado, mientras que corregir es un poco más complejo. Los cambios drásticos del actor como edad, raza y carácter exigen, además de creatividad, métodos de maquillaje más sofisticados.

El maquillaje debe responder a algunas demandas de la cámara de televisión. Estas limitaciones incluyen la distorsión del color, balance y acercamientos. Para más detalle consultar el anexo V.

---

<sup>81</sup> ROWLANDS, Avril; *La continuidad en Cine y Televisión*, p. 48

\* Es un efecto que produce el color rojo cuando está demasiado saturado en pantalla.

\*\* Es el efecto que produce en televisión texturas demasiado saturadas como cuadritos, ondulaciones, etc. ya sea en vestuario, escenografía, etc. Se observa como si los colores del arco iris se sobrepusieran y vibraran.

## Técnicas

- a. Conviene observar a los actores con la cámara antes de decidir qué tipo de maquillaje necesita.
- b. La temperatura de color de la iluminación bajo la cual se aplica el maquillaje debe igualarse, o cuando menos aproximarse bastante a la iluminación de la producción.

### 4.1.2.3.4 Organización del atrezzo

En el atrezzo o utilería se incluyen aquellos objetos que se van a usar durante la acción, la persona encargada debe leer cuidadosamente el guión y el desglose para señalar donde aparecen cada uno, además de registrar los cambios y ponerse de acuerdo con el asistente de realización, para contemplarlo en el cuadro de continuidad.

“Hay utilería que no aparece específicamente expresada en el guión, la cual depende del encargado. La idea es ambientar las locaciones para que la escena refleje el concepto o estilo del realizador”<sup>82</sup>.

El asistente debe investigar mucho acerca de la época y el estilo de la producción, sobretodo cuando se rueda en interiores ya sean construidos especialmente en un estudio o sean adaptados de edificios ya existentes.

Generalmente los exteriores son más sencillos a menos que sean calles, casas, etc., especialmente reconstruidas.

Para ellos se debe hacer la lista y conseguirla antes de la grabación, porque si no, se puede detener la producción por horas, perder dinero y propiciar minutos de ocio. Si se tiene todo a la mano se evitan retrasos; para ello se sugiere organizar el atrezzo con el siguiente formato (ver Cuadro 29).



<sup>82</sup> ROWLANDS, *Op. cit.*, p. 50

**“ATREZZO”**

Proyecto: \_\_\_\_\_  
 Título de la producción: \_\_\_\_\_  
 Realizador: \_\_\_\_\_  
 Asistente de Producción: \_\_\_\_\_  
 Fecha: \_\_\_\_\_

<i>Personajes</i>	<i>Atrezzo Personal</i>		
	<i>Escena* 1</i>	<i>Escena 2</i>	<i>Escena 3</i>
Melanés	Gorra		
Escolar	Gafas	Gafas rotas	Gafas arregladas
Miguel		Reloj	
Rubén		Reloj	

**\*Aquí se puede manejar por secuencias o locación como se prefiere, va de acuerdo a las necesidades de la producción**

<i>Atrezzo para la ambientación</i>		
<i>Locación 1</i>	<i>Locación 2</i>	<i>Locación 3</i>
Virgen	Sombrillas	Retrato papa de Miguel
Flores	Camastros	Escaleras
Bandera de Perú	Sillas de palma	
Botellas de licor		
Mesa de billar		

<i>Atrezzo para la acción</i>		
<i>Secuencia 1</i>	<i>Secuencia 2</i>	<i>Secuencia 3</i>
Botellas de cerveza	Cacahuates	Botellas de cerveza
Vasos	Cigarros	Vasos
	Botellas de cerveza	Teléfono
	Vasos	

Cuadro 29 ORGANIZACIÓN DEL ATREZZO

El asistente de administración debe calcular el precio de lo incluido en la lista de vestuario y atrezzo, y enseguida pasarlo al presupuesto, sin perder de vista el comparar precios antes de iniciar adquisiciones.

#### 4.1.2.3.5 Elaboración de un plan de grabación

El plan de grabación sirve de guía a la producción, además de ser un factor esencial para descubrir el coste del video. Es el siguiente paso: conjuntar la hoja de desglose y las listas que explicitan todo para indicar el orden de grabación de las secuencias.

“El plan de trabajo se elabora agrupando las secuencias ordenadas de forma que el tiempo, el personal y los recursos se utilicen de la manera más conveniente”<sup>83</sup>.

Cuando el asistente de producción haya hecho el plan de grabación, habrá grandes diferencias respecto a la lista de locaciones original. Si observa el ejemplo del plan de grabación, se verá que las locaciones están agrupadas geográficamente (ver Cuadro 30), el orden en que serán grabadas no es el mismo que antes, ésto se indica con letras A, B, C. Además, se anota el número de posiciones de cámara y se determina el número de días necesarios para hacer el trabajo.

Numero	Locación	N. de planos	Orden de grabación	Días	Observaciones
3	Muelle	58	C	2 ½	Muelle privado – Boca Chica, Acapulco
5	Cabina	17	B	1	
10	Yate	67	A	2 ½	6 días
					<b>Total de días</b>

Cuadro 30 PLAN DE GRABACIÓN

En cine se hacen entre 25 y 17 posiciones de cámara al día, esto va en función del director, qué tanto se requiera instalar en la locación y los días de trabajo.

<sup>83</sup> W. REA, *Op. cit.*, p. 95

Después de este cuadro es conveniente hacer una lista de tomas con la guía del anterior cuadro y la ayuda del *story board* para no perder de vista ninguna toma de manera cualitativa. El realizador tiene la opción de grabar una secuencia del modo que crea más conveniente, siempre que no cambie su intención básica y proceda de manera congruente con la estructura económica del video. Cualquier decisión o recomendación importante concerniente al plan de grabación debe colocarse bajo observaciones en la columna de la derecha.

Cuando todo esté preparado, se deben hacerse copias suficientes de las hojas de desglose, lista de locaciones y plan de grabación para cada realizador, asistentes y cámara.

Con la lista de planos, el ayudante de producción elabora las hojas de convocatoria y las reparte entre los actores, técnicos correspondientes y demás asistentes, ya que es bueno tenerlos al tanto del orden de las grabaciones, permitiéndoles hacer un trabajo más eficaz.

### **Recomendaciones**

1. Agrupa las locaciones dando prioridad a las exteriores.
2. Separa las secuencias de día de las de noche, recuerda que debe haber una pausa entre día y noche, porque entre menos descanso planifiques propiciará un equipo agotado, desfavoreciendo el rendimiento en la grabación.
3. Consulta con todos los responsables antes de concluir el trabajo del día, por si hay alguna modificación para los días siguientes. Es decir, a veces pueden haber cambios de último minuto o rectificaciones del orden de grabación, por lo que es mejor corregirlas a tiempo.
4. Programar las escenas con fuerte contenido dramático hasta que los actores hayan tenido la oportunidad de acostumbrarse unos a otros, de entender el tono del video y de qué va realmente.

La hoja de citación es el resumen de la planificación, como lo menciona Peter W. Rea en su libro Producción y dirección de cortometrajes y videos, además se adaptó una sugerencia que él hace al respecto.

La hoja de citación o llamado general (ver Cuadro 31) debe entregarse a cada miembro del equipo, para que esté enterado de lo que tiene que hacer y a qué hora, en tanto el realizador debe consultarla antes de distribuirse y no el mismo día de la grabación.

**Fecha:**

**Título:**

orodo	Secuencia	Reparto	D/N	Páginas	Locación

Reparto y actores	Parte de	Maquillaje	Citación al plató	Hora recogida

Ambientes / Extras	Citación al plató	Equipo	Citación al plató

Planificación anticipada o cambios	Plató de cobertura o seguridad

Cuadro 31 HOJA DE CITACIÓN

La planificación no se libra de cambios, éstos suceden cuando el tiempo no es favorable o acontece algo totalmente imprevisto, como la enfermedad de un actor o la cancelación de una locación.



---

El realizador debe estar totalmente involucrado en la planificación, ya que de él depende si se cumple o no lo planeado, además es quien le da ritmo a la grabación de la cápsula.

#### **4.1.2.3.6 Elaboración de un presupuesto detallado y definitivo del coste total de la producción**

La planeación de producción es la preparación del presupuesto, por lo que aquí se deben contabilizar hasta los gastos más obvios, desde el elenco, renta de equipo y locaciones hasta utilería, alimentación y hospedaje.

“Esta es la diferencia entre la preplanificación consciente y la improvisación en el sitio. Una permite elecciones artísticas decisivas y facilita la realización de la película. La otra puede que de un aire de autenticidad a la película”<sup>84</sup>.

Los presupuestos deben ir de acuerdo a las condiciones de trabajo o el cliente, en este caso la UPN el presupuesto bajo línea lo absorbe la administración de la universidad, como son los gastos del personal de producción, el equipo y el espacio no se contemplan, a menos de de que sea algo extraordinario como los honorarios del buzo o locaciones como la del bar, en la cápsula de *Día domingo*.

Debido a la experiencia y conforme a las características de *Televisión*, se desarrolla un formato de presupuesto incorporando los gastos en tres rubros: preproducción, producción y postproducción.

En la parte de preproducción se contemplan gastos para el scouting, casting, etc., mientras en la producción sólo se utilizaría equipo extra<sup>85</sup>, talento artístico e instalaciones o ambientación, ya que el personal y libreto estarían a cargo de la gente contratada por la UPN; en tanto, para la postproducción, los honorarios del editor, equipo, inventario de cintas y seguros los cubre la Institución dentro de su presupuesto habitual, sólo se contemplaría la parte de misceláneos para gastos de alimentación en horarios extraordinarios.

A continuación se muestra un ejemplo de cómo se podría organizar el presupuesto (ver Cuadro 32).

---

<sup>84</sup> RANDALL, *Op. cit.*, p. 45

<sup>85</sup> Como grúas, rieles, etc.; ya que la universidad cuenta con cámara portátil, steady cam, equipo de iluminación, micrófonos.

**RESUMEN DEL PRESUPUESTO**

Producción:

Fecha:

Duración:

Días de grabación:

<b>CUENTA</b>	<b>PARTIDA</b>	<b>PRESUPUESTO</b>	<b>COSTE ACTUAL</b>
<b>010</b>	<b>Reparto</b>		
011	Edher Navarro		
012	Balam Eliseo		
013	Sergio Ruiz		
<b>Total Retribuciones temporales</b>			
<b>020</b>	<b>Scouting</b>		
<b>030</b>	<b>Casting</b>		
<b>Total de Preproducción</b>			
<b>040</b>	<b>Honorarios extra</b>		
<b>050</b>	<b>Equipo extra</b>		
<b>060</b>	<b>Locaciones</b>		
061	Alimentación		
062	Transporte		
063	Alojamiento		
<b>070</b>	<b>Material artístico</b>		
071	Vestuario		
072	Ambientación		
<b>Total Producción</b>			
<b>080</b>	<b>Contingencias</b>		
<b>090</b>	<b>Misceláneos</b>		
<b>Total de Gastos generales</b>			

**TOTAL** \_\_\_\_\_

86

Cuadro 32 RESUMEN DEL PRESUPUESTO

<sup>86</sup> Este cuadro se modificó conforme a las necesidades del Departamento de Televisión de la UPN, el original está en **W. REA, Op. cit.**, p. 118

---

---

## Recomendaciones

1. Infórmate del número de miembros que conformarán el equipo de trabajo, para tomarlo en cuenta a la hora de calcular los gastos.
2. Entre más alternativas tengas, estarás en mejor disposición para tomar decisiones.
3. Si los vendedores tardan en contestar, no esperes, vuelve a llamar.
4. Apunta el nombre completo de quien te atendió, para que más tarde confirmes cifras y no nieguen ese presupuesto.
5. Examina y prueba el material. En especial cuando los presupuestos son más económicos que el resto, puede significar un desastre.
6. Ante todo sé amable, a la gente le gusta trabajar con gente conocida o con la que le resulte agradable.
7. Prever un rubro de gastos extras, si no logras tener a tiempo todas las cotizaciones; como sucedió en la cápsula de *Día domingo*.

También se necesita de un calendario de producción para elevar al máximo la eficiencia, ahorrar tiempo, dinero y energía. El que realiza el calendario de producción de cada día es el asistente encargado de la producción.

La eficiencia de una calendarización depende, en gran medida, de la secuencia adecuada del acontecimiento. No se puede discutir con el realizador de los requisitos de iluminación antes de visitar la locación o haber visto la planta de piso.



## 4.2 Producción o Realización

Es la etapa donde se lleva a cabo todo lo planeado. Es cuando más disciplinado debe estar el equipo y, sobretodo, preparado para rebasar cualquier obstáculo que se presente fuera de lo planeado. Se recomienda seguir la planeación al pie de la letra para evitar los menos problemas posibles. Enseguida se sugieren algunos pasos.

### 4.2.1 Composición de la imagen

Vale la pena tomar en cuenta, antes de cualquier grabación, un estudio de la composición para crear imágenes atractivas y con significado en función de todo el trabajo de organización antes descrito; es decir, tiene relación con el Modelo de producción mencionado al inicio del capítulo (página 105) con respecto a que el realizador debe saber qué quiere que la audiencia haga o sienta antes de decidir.

Por ejemplo, el realizador tiene que analizar las condiciones de trabajo y al momento de estar dirigiendo al cámara (composición por selección), escoger un cierto ángulo, distancia y movimiento guiado por los ***principios de la composición\****. Puede agrupar deliberadamente a los actores para conseguirlo, sobretodo en los dramas.

### 4.2.2 Lectura del libreto

Toda producción debería iniciarse con una sesión de lectura del libreto integrada, por el elenco, el productor, los asistentes y técnico responsable, para analizar y leer el libreto. Es conveniente que el director lleve consigo la planta de piso, que ayudará a todos a visualizar el lugar donde debe llevarse a cabo la acción y a señalar algunos de los problemas potenciales de la producción.

---

\* No son leyes, son indicaciones de cómo el espectador responde ante una distribución armónica de la composición. No es importante la selección de un objeto o un plano dentro de la misma. Lo importante es que si no se organizan las imágenes adecuadamente, la audiencia puede reaccionar equivocadamente y aburrirse con tomas poco atractivas. La composición no es sólo un problema de “empaquetar imágenes” si no un método para controlar la continuidad del pensamiento.

En esa junta deben explicarse los siguientes puntos: objetivo del proceso del mensaje, incluyendo el propósito y su audiencia; así como, la estructura de la obra y la parte sustantiva de cada uno de los personajes, ya que cuando un actor comprende cabalmente el personaje que le corresponde interpretar, el papel que juega y su relación con la historia completa, habrá dominado la parte más importante de su ejecución, para vivir al personaje y no sólo representarlo.

Además no se deben perder de vista los nudos o puntos climáticos en la historia, marcando los momentos cruciales de la historia para que al momento de realizarlos no se pierda la intención o el objetivo del guión colocado al inicio.

El asistente de producción necesita estar pendiente del flujo general de la producción para cuando sea necesario agilizar el proceso, con el propósito de apegarse al calendario. Además es importante hacer una evaluación de la producción mediante observaciones, para después analizarlas sin interrumpir al realizador, sino más bien, al final o en un descanso.

### **4.2.3 La dirección de actores**

Cada actor debe leer la totalidad del guión para comprender la composición psicológica del personaje. Incluso la trama más tópica y al personaje más vulgar se le pueden dar nuevas dimensiones mediante una interpretación bien estudiada. Alguien dijo: *No hay pequeños papeles.*

Incluso vale la pena hacer un esfuerzo para reunir a todos los actores, hacer las lecturas de los personajes principales y así familiarizarse con sus papeles.

En estas sesiones, el realizador con ayuda del asistente subraya las principales características de los personajes e instruyen al actor sobre sus motivaciones, porque los actores pueden entender los problemas básicos del realizador y ahora saben en qué dirección se les conduce.

Si hacen solos las lecturas de su personaje, pueden ser completamente diferentes del concepto deseado. Hay que llevar a los actores al fondo de sus personajes para una buena interpretación y eso se logra en pocas horas al explicarles lo más elemental de lo que quiere el realizador; después de esta orientación los personajes estarán afinados para el ensayo en el *set* o locación.

---

De ello se encargarán el realizador y el asistente de realización, quien debe tener por lo menos idea de lo que es la dirección de actores, ya que puede ser contraproducente; por lo tanto es muy importante que el realizador esté al pendiente, supervisando los avances, como se ha venido sugiriendo a lo largo del presente capítulo.

Como lo sucedido en la cápsula de *Día domingo* con respecto a trabajar con actores no profesionales, propicia un panorama completamente distinto. Los no actores sencillamente no saben qué se quiere de ellos. Se espera que sepan lo que nunca han tenido oportunidad de aprender. El realizador ha de emplear más tiempo en los ensayos para conseguir una buena interpretación. Cuando los actores hayan leído el guión y sepan sus diálogos, el realizador esbozará la acción.

#### **4.2.4 El primer día de grabación**

El plan de trabajo para el primer día debe consistir en emplazamientos relativamente sencillos, todos ellos pertenecientes a la primera secuencia que se vaya a grabar. “Este material no debe ser de gran contenido dramático ni muy complicado técnicamente. Incluso las películas de acción más hiperactivas contienen planos así de tranquilos, que deben hacerse al principio y a buen ritmo”<sup>87</sup>.

Después del ensayo y de que digan sus diálogos, el realizador hace pequeños cambios en el énfasis y la entonación; debe recordarles que los diálogos no se han de leer de carrerilla, sino que se les ha de dar la suficiente expresividad para que sean una interpretación válida.

Una vez hechos estos cambios, el realizador se vuelve hacia el cámara y le dice *¿Preparado?, cámara*, el cámara responde: *Grabando* y la cámara empieza a grabar. *5... 4... 3... 2...* dice el realizador. Una vez concluida la acción, el realizador espera un momento para captar las reacciones de los actores y dice: *Corten*.

---

<sup>87</sup> RANDALL, *Op. cit.*, p. 97

Una vez terminada la escena, el realizador hace marcas en el guión y en el desglose, y llama al encargado de calificar, *-Márcala como buena*. Vamos ahora al primer plano, al 15-B. El realizador habla con el actor sobre el primer plano.

Se trabajan cada pieza, cada fragmento, cada palabra, cada frase, para conseguir la mejor interpretación al ritmo más rápido posible; el realizador es quien marca desde el principio el ritmo de trabajo, y la velocidad de la grabación.

Por lo general, el realizador comienza con el plano master; no es un plano general, medio ni ningún otro tipo específico de plano, porque puede empezar en primer plano, retrasarse para mostrar otros actores, contener varios movimientos, tanto de actores como de cámara, registrando varios fragmentos de diálogo, todo ello en un sólo movimiento.

Una vez conseguida una toma satisfactoria, pasa a los primeros planos y a los contraplanos repitiendo la misma acción. Esto da al editor más material con el cual trabajar y suele ser útil para lograr un video mucho más interesante.

Cuando se presentan situaciones disfuncionales como en la cápsula del capítulo anterior con el steady cam, entonces se deben tomar decisiones lo más rápido posible para no fastidiar tan pronto a los actores, o si los actores no tienen el desempeño que se espera de ellos, es mejor tomarse unos minutos para hablar con ellos a seguir desgastando a los que comparten escena con él, así como al personal técnico.

Ya que una de las tareas más difíciles para el realizador es ajustarse al plan de grabación, cuando los distintos aspectos del trabajo influyen en el avance de las grabaciones. El realizador es el único responsable de que siga el plan de grabación.



### 4.2.5 La calificación

La calificación es marcar las tomas elegidas. El encargado de dicha tarea y la de anotar la sincronía de las tomas es el asistente de realización, quien después estará en la edición, por lo cual se sugiere el siguiente cuadro (ver Cuadro 33).

Si se elige usar *pizarra*, estas deben ser lo más grandes y claras posible, para leerse en alto antes de cada toma: *Uno-cinco-tres; toma uno*.

El realizador debe solicitar al asistente de realización que se lleve en forma precisa la calificación de campo y no agobiar al elenco y la producción con la constante repetición de tomas. El asistente encargado debe marcar cada una de las cintas de video y sus cajas con premeditación para identificar cada cassette con su respectivo rótulo y calificación.

**Universidad Pedagógica Nacional**  
 Subdirección de comunicación audiovisual  
 Departamento de Televisión  
 Tecnología y educación a distancia en América Latina y el Caribe  
**Hoja de Calificación**

**Nombre de la Cápsula:** \_\_\_\_\_  
**Realizador:** \_\_\_\_\_  
**Calificó:** \_\_\_\_\_

Fecha:	_____
Cassette:	_____
Locación:	_____

Tiempo Entrada / Salida	Escena	Toma	Buena (B) No Buena (NB)	Observaciones

Cuadro 33 HOJA DE CALIFICACIÓN



### 4.2.7 La dirección

La planificación es bastante importante para ahorrar tiempo en cada plano. El trabajo previo liberará la mente del realizador de esos asuntos durante la grabación, donde se puede lograr un trabajo más eficaz con los actores.

Se deben proporcionar muchos ángulos y puntos de vista al editor. Unos cuantos minutos gastados en hacer esos planos pueden hacer que la grabación funcione o se hunda, ya que son momentos álgidos dramáticamente. No se debe olvidar incluir una lista de primeros planos de los rostros en éxtasis.

Al actor le surgirán problemas a lo largo de la grabación. En algunos casos el realizador debe literalmente lavarle el cerebro al actor a base de sugerencias para conseguir el efecto preciso.

A veces se deben dar instrucciones diferentes y por separado a los actores que saldrán en un mismo plano. Se hace para provocar en ellos reacciones espontáneas. Es una trampa útil para una buena dirección. “Todo acto de realización o dirección adquiere la forma de sugestión: una muy sutil forma de hipnosis. Debe sugerir a un actor como cómo hacer su papel, pero nunca mostrárselo actuando tú”<sup>88</sup>.

Lo que se muestra en la pantalla debe ser exactamente lo que el realizador, y sólo el realizador, quiere que vea el público.



<sup>88</sup> RANDALL, *Op. cit.*, p. 115

## Recomendaciones

1. Realizar la junta técnica para que tanto el realizador como el equipo de producción estudien el proceso del mensaje y los principales requisitos técnicos, como el audio, instalación, iluminación, comida, etc.
2. Hacer una sesión de orientación que ayude a que el equipo de producción y el elenco se familiaricen entre ellos y el escenario, en especial con las cámaras cuando los actores son amateurs.
3. Realizar un recorrido a la escenografía instalada con el equipo de producción para explicar el esquema básico de movimientos y acciones del talento, además de la ubicación de las cámaras como su tráfico, las tomas, los encuadres específicos, la ubicación, los movimientos de los micrófonos, las marcas básicas de utilería, así como los efectos principales de iluminación.
4. Ensayar cada toma inmediatamente antes de cada grabación, cada una de las tomas para que el realizador explique sus acciones, principales posiciones o cruces que se debe de hacer y qué evitar. Explicar como deben trabajar con piezas específicas de utilería. Además, la cámara debe estar conectada a un monitor para vigilar la acción por pantalla y en caso de ser necesario efectuar las correcciones necesarias antes de la grabación.
5. El ensayo puede interrumpirse cuando el realizador detecte algún problema, para analizarlo con el personal de producción o el elenco, posteriormente se reiniciará a partir de un punto lógico del libreto, esperando que el problema no se repita.

La razón por la cual se integra esta parte en el trabajo es porque si los asistentes tienen conocimiento de las labores del realizador, pueden hacer sus funciones más fácilmente y sin contradicciones. Si hay una buena mancuerna entre realizador y asistentes se trabaja mejor.

Además, si se ofrece un ambiente de armonía y control se propicia la confianza y el respeto tanto al interior del equipo de producción como al exterior: técnicos, talento artístico, etc. Finalmente todo se refleja en el video.

#### 4.2.7 La dirección del cámara

Esta parte trata de cómo el realizador tratará de registrar exactamente lo que quiere que el espectador vea en la pantalla. Para lograrlo se debe tener en cuenta la posición de la cámara, la clase de planos y el movimiento de la cámara, cambiando completamente el ángulo o el tamaño de la imagen, y a veces ambas cosas funcionan muy bien para evitar el **brinco de imagen**\*.

Los contraplanos de otros actores son salvavidas lanzados al agua. Se debe asegurar de repetir las acciones lo más cerca posible en los primeros planos, para que no brinque la imagen. Los peores *saltos de raccord* o *brincos de imagen* no son los de movimiento, sino los de vestuario y atrezzo.

Si el realizador sabe lo que quiere, la única discusión consiste en escuchar las sugerencias del cámara y sacar luego sus propias conclusiones. Aceptar todas las peticiones o sugerencias significa perder el control sobre el tono y la dirección del video.

La única persona que conoce totalmente la estructura global del vídeo, tanto artística como técnicamente, es el realizador. Aunque puede haber sugerencias muy valiosas, puede que no se adecuen al concepto global del trabajo, creando una nota discordante y singular, por lo que deben ser rechazadas. Además, debe hacerse con cortesía y tacto, por difícil que resulte. La relación idónea entre el realizador y el cámara es la confianza y entendimiento mutuos.

Antes de dar por terminada la producción, se debe comprobar que se han hecho todos los planos de la acción, los de referencia e insertos. La grabación principal debe estar terminada antes de decirle a todo el mundo que puede irse. No habrá una segunda oportunidad.

Es mejor quedarse unos minutos más en la locación grabando que perder otro día; por lo tanto sería conveniente que el asistente prepare un informe al realizador de la situación, minutos antes de terminar la última escena programada.

---

\* O saltos de raccord, es cuando la sección de video pegado no coincide en cuanto a composición conforme a los estándares: ejes de miradas, direcciones, encuadre de cámara, etc.

---

---

### 4.3 Postproducción

Se ha definido a esta actividad como la segunda dirección del programa, porque en ella se seleccionan las tomas mejor logradas y se ubican coherente y atractivamente en el primer corte o cinta master, lo que el realizador visualizó para la cápsula.

Es recomendable que el realizador trabaje junto con el editor (en la UPN son la misma persona), para lograr que las imágenes de una toma a otra sucedan con fluidez. El objetivo es lograr el mejor vídeo o cápsula posible.

Dependiendo del tipo de producción o equipo de trabajo, antes de iniciar se deben hacer copias de protección de todas las cintas originales, duplicados **Dub\*** con código visible y registrar todas las tomas contenidas en las cintas originales.

#### 4.3.1 Edición

El editor debe de repasar todas las cintas con el propósito de identificar las tomas buenas y malas, además de apuntar los diversos vectores de movimiento en anotación extra, con la ayuda del asistente. Es importante esta revisión con el asistente de realización para checar niveles de audio, video, encuadre, iluminación y registrar en la hoja de calificación las observaciones en el espacio correspondiente (Ver Cuadro 33).

Posteriormente el editor, con ayuda del asistente de realización, deberá seleccionar las tomas y secuencias que formaran el primer corte o submaster; finalmente debe hacerse la edición sobre la **cinta de video\*\*** master a la que se le añadirán, si es necesario, los letreros, los gráficos o las mezclas de audio que enriquezcan la producción.

“En la edición se trabaja la unión de planos con el fin de construir el hilo narrativo o argumental de un programa, cortando una toma a la medida exacta y unirla a otra igualmente ajustada, y así un plano tras otro”<sup>89</sup>

---

\* Es una copia del material original que normalmente se usa como respaldo y por lo regular tiene el **time code** visible.

\*\* Soporte en el cual se registran electrónicamente las imágenes y el sonido, mediante un procedimiento de grabación análoga en televisión y video. También llamada video tape.

<sup>89</sup> BRAVO, *Op. cit.*, p. 90

### Normas generales para la edición

1. Al iniciar cualquier edición se deben *correr* las cintas vírgenes de principio a fin para aflojarlas y facilitar así la grabación.
2. Al principio de las cintas se debe grabar un minuto de barras cromáticas y el tono de audio, con el fin de ajustar el equipo.
3. A continuación se debe grabar la pizarra con los datos del programa, estos son: nombre de la serie, número o nombre del capítulo, duración, fecha de grabación y nombre del realizador (esto va en función del proyecto y el lugar de trabajo).
4. Se continuará ensamblando de 5 a 15 segundos de negros y a su término iniciara la cápsula.
5. Previos a la edición es necesario tener la calificación detallada de la cinta en la que se tendrán localizadas las imágenes mejor logradas que serán las que conformen el video, para aminorar el tiempo de búsqueda y selección de imágenes en la sala de edición.
6. Después de cada imagen *ensamblada*, el editor debe regresar los últimos cuadros de la imagen grabada y marcar ahí la *entrada* del nuevo ensamble para evitar que falte la señal de sincronía y el video no tenga cuadros sin información.

Sería importante considerar lo que dice Raymond Bravo acerca del corte: “Es la transición que más se usa en televisión, ya que es similar a nuestra mirada y para hacerlo tiene que existir un motivo que puede especificar la acción misma, los diálogos o los componentes musicales”<sup>90</sup>. Por lo cual se utiliza para los dramas porque permite formar una secuencia en nuestra mente de cómo pasa la historia.

Algunos de los efectos de postproducción son el *Fade in*: aparición gradual desde algún color hasta ver la imagen o escuchar el audio nítidamente, *Fade out*: es el efecto inverso del anterior, *Disolvencia o Cross Fade*: sobre una imagen va apareciendo mezclada otra que quedará sin mezcla finalmente.

---

<sup>90</sup> *Idem*, p. 73

Media disolvencia: es la mezcla prolongada de dos imágenes y al final puede terminar con cualquiera de las dos o en corte a otra. En esta toma se le da mayor presencia a una u otra imagen, pero se debe evitar mantenerlas exactamente en la misma intensidad, porque crearía confusión en el televidente.

Antes de gastar dinero en segundas tomas, espera hasta que tu video haya conseguido su propia estructura para poder valorar las necesidades y así en una junta, el realizador y los asistentes evalúen la situación para determinar lo que se puede hacer.

### 4.3.2 Continuidad

El asistente de realización encargado de hacer las anotaciones de continuidad debe ayudar al editor en su tarea, ya que estuvo pendiente de todas las observaciones, tanto de un realizador como de otro durante la grabación; también debe tener todas las listas en orden (ver Cuadro 34), para agilizar el trabajo, sobre todo con el conocimiento del material para aprovechar la mejor toma.

Toma	1	2	3	4
O				

Cuadro 34 ORGANIZACIÓN DE TOMAS PARA EDICIÓN

En tanto, el asistente de producción deberá organizar todas las facturas de compra, liquidar los honorarios necesarios y proporcionar los alimentos precisos antes de la culminación del video durante los horarios de trabajo.

Se pueden determinar horarios para trabajar y así avanzar lo más posible en días, como los proyectos se trabajan sobre tiempo, esto se debe tomar en cuenta, ya que acelera los ritmos de trabajo y es necesario estar al pendiente de lo que se

---

pueda ofrecer al momento de editar si es necesario. Esto dependerá del realizador y la presura por terminarlo.

### **4.3.3 Musicalización**

Para tratar de cumplir con los criterios de musicalización del libro Manual de producción de video: un enfoque integral escrito por Verónica Tostado, se mencionan dos categorías: la histórico-geográfico, la música va de acuerdo a la época y el lugar; por ejemplo, podrían ser los 60 en Miraflores, provincia de Perú, y el tonal, cuando el sonido da el tono o el ánimo de la imagen.

O usar la versión de Llorenç Soler acerca de la banda de sonido como un recurso para potenciar el discurso artístico en complementariedad con la imagen, a través de los siguientes recursos expresivos:

- 1.- El silencio puede cargar de sentido determinadas imágenes,
- 2.- Los acompañamientos musicales empleadas para subrayar el carácter argumental o para variar su significado, dándoles un sentido distinto como para ridiculizarlas, dramatizarlas, frivolarlas, etc.
- 3.- Los efectos dan realismo, veracidad y credibilidad a una escena, pero igualmente pueden adquirir un carácter perturbador o distorsionador.

El realizador debe conseguir música que exprese los valores emotivos de la cápsula, incluso en este apartado pueden entrar los efectos sonoros que recalquen alguna acción o sentimiento como el ruido de un puñetazo, las explosiones de las películas de acción, de armas o vehículos en movimiento, dependiendo del estilo del video; también se pueden usar efectos de caricaturas, además se puede grabar el sonido de la locación durante la grabación, y así servir al momento de musicalizar, para darle ambientación a las diferentes escenas.

Además, se deben considerar que el sonido puede ofrecerse en planos generales, medios y primeros planos, con independencia de su grado de presencia, nivel o volumen; ya que manejar creativamente todos estos parámetros del sonido es una posibilidad de enriquecimiento de la expresividad del lenguaje audiovisual. En el caso revisado anteriormente no se explotó al máximo, sólo se

manejaron los planos grabados en la locación, nunca se trabajó ese aspecto en la postproducción.

Con la experiencia relatada en el capítulo pasado fue visible la falta de organización, por lo que en éste se hicieron recomendaciones y consejos prácticos que facilitan la labor del asistente durante todo el proceso de la producción.

Presentándose una propuesta ideal para trabajar en la preproducción principalmente de videos dramatizados; es decir, se debe usar como guía para rescatar las partes apremiantes en cada situación; por ejemplo, cuando un programa necesite dramatizaciones o deba ser estrictamente de cierta duración, etc.

Además, se debe tomar en cuenta que si se logra un ambiente de profesionalismo en el trabajo diario, no sólo beneficia al equipo de producción, también se contagia tanto al equipo técnico como al artístico.

Inclusive errores como el dar por hecho las cosas puede crear confusión, por lo que se sugiere confirmar la información, haciendo uso de la comunicación, ya sea por medio de una junta o la supervisión de las actividades.

Es decir, a pesar de que esta propuesta se basa en mejorar la organización con una serie de formatos actividades y recomendaciones, se deben estudiar cuidadosamente los recursos con los que cuentan los asistentes o los estudiantes.

Para lograrlo se contemplaron todas las fallas y los aciertos del apartado anterior, y así dar paso a una organización mejorada del trabajo, de acuerdo a lineamientos tanto del ámbito cinematográfico como el televisivo, que conforme se ponga en práctica, se puede mejorar o ajustar a las necesidades.

En este capítulo se plasmaron una serie de sugerencias útiles para los asistentes de un video dramatizado, con la ayuda de varios autores como Zettl, Randall o Rea, la experiencia de la cápsula mencionada, además de tres años de trabajo en *Televisión UPN*.





## CONSIDERACIONES FINALES

Contextualizar el lugar de trabajo, reconstruir una experiencia profesional y entrelazarlo para proponer una guía que pueda utilizarse en la producción de un programa, video, cortometraje, entre otras posibilidades, significó hacer un arduo trabajo del cual se pueden derivar las siguientes reflexiones:

El Departamento de Televisión de la UPN necesita hacer un esfuerzo extra para incursionar en varios géneros de la Televisión educativa debido a que las actividades cotidianas están dirigidas principalmente a Teleconferencias.

La producción de videos no es lo suficientemente organizada sistemáticamente, por lo tanto se hace una propuesta dirigida a los asistentes para organizar la producción desde mi punto de vista, una egresada de comunicación que se enfrentó a los problemas de la vida laboral en el Departamento de Televisión de la Universidad Pedagógica Nacional.

A través de reflexiones acerca de la organización y realización de la producción, el estudio de varios autores y las observaciones hechas por miembros del equipo (realizador, asistentes) se logró concentrar en una guía los aspectos positivos y varias soluciones a las fallas que se presentan en una producción.

La ventaja de esta guía es que plantea diversas sugerencias y formatos de una producción para que el usuario pueda escoger y/o adaptar los que más le convengan después de haber explicado el contexto en el que se trabajó (Capítulo dos) y considerar los recursos con los que se contaba (Capítulo tres), para poder entonces aplicarlos a las necesidades de cada situación determinada.

Otra de las ventajas de la guía es que a pesar de estar basada en un caso específico se puede retomar para aplicarla en cualquier producción ya que está nutrida de diversos sistemas de producción: cine, televisión y video.

Es decir, permite entender como se fueron considerando muchos aspectos que en la práctica no se toman en cuenta, como el estudio de la composición antes de empezar a grabar propuesta por el autor de televisión Gerald Millerson.

Además, se entrelazaron otras premisas de autores respecto al video y la cinematografía para tener referencias útiles en la propuesta; por ejemplo, Herbert Zettl sugiere una amplia gama de formatos desde antes de iniciar una producción hasta terminarla y John Randall argumenta que entre menos presupuesto se tenga mejor organizada debe estar la producción.

De tal manera se lograron adaptar varias herramientas como los formatos o el sistema de organización tanto de cine como de televisión, creando una organización híbrida que permitiera utilizar los recursos humanos y económicos para realizar una cápsula dramatizada de la manera más conveniente y ordenada posible, con las características tan específicas que se tienen en el Departamento.

Con la utilización de esta guía, se complementarían los contenidos curriculares en las materias relacionadas con la producción de televisión o con la de televisión especializada de la carrera de Comunicación, principalmente porque es muy difícil abarcar toda la información en un semestre o dos; por lo que propongo los dos últimos capítulos como lectura sugerida a los estudiantes para realizar sus programas.

Además de proporcionarle al estudiante otra herramienta, sembraría en él un interés por organizar un programa, aparte de de idearlo o producirlo; debido a la imperante necesidad de tener organización para asignar tareas y no perder de vista ningún aspecto de todo el proceso de producción cuando se trabaja con equipos numerosos.

Uno de los logros fue haber organizado las actividades de los asistentes de producción en una cápsula dramatizada con la opción de incluir a la coordinación o no dependiendo del personal dispuesto; es decir, se mostró cómo distribuir las responsabilidades a cada persona en función de las necesidades.

Conforme se estudiaron los aspectos de la producción se pudo notar que las principales cualidades de un asistente en el área de Televisión de la UPN debe ser la disponibilidad y capacidad para resolver problemas lo más pronto y eficaz posible, ya que de eso depende buena parte del funcionamiento de una producción, por ser ellos los que permiten al realizador trabajar creativamente y sin preocupaciones de conseguir una locación o con el pendiente de resolver problemas de logística en el momento de la grabación.

Como la propuesta se basó en un trabajo anterior, se realizó una práctica con un programa piloto para comprobar su eficacia, que cubría con algunas características: bajo presupuesto, se grabaría con una cámara y sería un programa dramatizado.

Con ello se verificó la utilidad de unos formatos y se detectaron los que se tendrían que modificar; por ejemplo, la ficha de vestuario se cambió y a la de personaje se le agregó un apartado con el vestuario para no perderlo de vista, ello demostró que se puede trabajar con la propuesta, así como cambiarla o mejorarla si es necesario.

Cabe destacar que siempre se debe cumplir con un plan de acción por parte de los jefes como de los trabajadores y nunca perderlo de vista. Aunque esto pareciera muy difícil, ya que los contenidos son manejados por los académicos y no dependen del todo de la coordinación, la producción siempre debe estar un paso adelante y ello significa ponerse de acuerdo entre sí y ser coherentes con el plan de trabajo.

Además, se pudo observar que el problema del trabajo en equipo se debe resolver no sólo para estas cápsulas, sino también en general para cualquier proyecto de televisión en la UPN porque afecta la terminación de un programa o video. De manera que todos deben involucrarse desde el inicio en todas las etapas.

Al igual que la organización al interior del área, la cual no se ha desarrollado al ritmo de su crecimiento en cuanto al personal como al trabajo, hasta finales del 2004 que se ha intentado reorganizar la coordinación y labores propias de los asistentes de producción, aunque sin un planteamiento riguroso todavía.

Con ello también se refiere a que las limitaciones, trabajar aceleradamente, con la presión de que salgan bien las cosas y no siempre con el apoyo suficiente como se pudo notar en la cápsula “Día domingo”, no deberían coartar el ingenio de los colaboradores tanto técnicos como de producción.

Así como, una buena comunicación es necesaria para entregar un producto final de calidad debido a que propicia el adecuado funcionamiento al interior del equipo, con los especialistas y la coordinación.

Bajo tales circunstancias, varios problemas en los equipos de trabajo del Departamento de Televisión en la UPN se pueden resolver con una buena organización y comunicación, conforme a mi experiencia y el trabajo realizado. Incluso se pueden aprovechar recursos al tener una mejor manera de distribuir actividades y por ende un mejor ambiente laboral.

Por lo que el sistema de organización expuesto en la Memoria de desempeño se puede aplicar en otros proyectos como SEC 21 y próximamente PREP 21 o el Canal Maestro, además de las cápsulas de apoyo de español, matemáticas, o biología.

Quien trabaja en el ámbito televisivo sabe que es muy difícil lograr todo en una producción, siempre suceden inconvenientes, por lo que la propuesta ejemplifica cómo se podrían aplicar, de manera ideal, las herramientas de producción para que el lector pueda rescatar lo necesario en otras áreas o necesidades específicas.

---

Primero entendiendo el contexto en que se trabaja, después considerando los recursos con los que se cuenta y posteriormente aplicarlo a las necesidades de cada situación determinada.

La UPN abrió la posibilidad de diversificar sus opciones utilizando recursos tecnológicos como son el video, la televisión, la radio y otros medios, al crear una Subdirección dedicada a cubrir la necesidad de ampliar el ámbito de acción de la Docencia, Investigación y Difusión cultural.

De manera particular, incursiona en la televisión educativa; primero con proyectos internos como la Telerevista, luego con interinstitucionales como el Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe (DEIB), posteriormente internacionales como el Proyecto de Tecnología y Educación a distancia en América Latina y el Caribe, ello como muestra de la creciente capacidad de producción que tiene el Departamento de Televisión.

Aunque a veces es minimizada por realizar teleconferencias, hay personas interesadas o beneficiadas con la labor del área (documentales, transmisión de diplomados, maestrías, licenciaturas, etc.) que consideran este trabajo muy importante; por ejemplo: para los maestros rurales dispersos en la sierra o en varios estados de la República Mexicana es la mejor forma de tomar un diplomado o actualizarse. Es decir, se tienen objetivos y audiencia muy específicos.

La televisión educativa está a cargo del sector público en México como la UPN, sin embargo no es su objetivo principal, como la DGTVE o el ILCE quienes tienen una infraestructura y una organización dedicada a desarrollar tal objetivo.

La UPN cuenta con un Departamento de Televisión solamente para complementar algunos proyectos. Lo cual podría ser una ventaja en vez de ser lo contrario, debido a su estrecha relación con la educación.

Finalmente, sí a través de los pequeños problemas se pueden detectar las fallas en diferentes niveles, entonces se debe considerar la necesidad imperante de mejorar la organización interna del equipo para no repercutir en futuros proyectos, y así, pueda destacar por su calidad de producción en el ámbito de la televisión educativa.



## Glosario

**Analógico:** Sistema de grabación que produce modulaciones análogas para la modulación de las ondas de sonido o vídeo.

**Angulo:** Altura de la cámara con respecto al tema, determinado por el emplazamiento.

**Arrastrarse:** Es un efecto que produce el color rojo cuando está demasiado saturado en pantalla.

**Atrezzo:** Son los objetos que no son parte de la escenografía, pero que utilizan los actores para la acción de una escena; por ejemplo, un rompecabezas, una cuna, un cuchillo, un disco, etc.

**Audiencia objetivo:** Audiencia seleccionada o que se desea que reciba un mensaje específico.

**Avid:** Es un sistema de edición no lineal que permite el acceso instantáneo con el propósito de facilitar el reacomodo de las tomas. La información de video y de audio se almacena de forma digital en discos duros de computadora o en discos ópticos de lectura y escritura. Se realiza por medio de los sistemas en disco.

**Break Down:** (Hoja de desglose) Es la organización por escena o locación de los recursos técnicos y artísticos, así como de las necesidades para la producción de una secuencia; por ejemplo, vestuario, utilería, etc.

**Broadcast:** Es el nivel profesional de calidad ya sea en audio o video, necesario para transmitir; es decir, de calidad profesional.

**Blocking:** Es el que se realiza durante un ensayo en frío, en el cual se le indica hacia donde se debe mover el actor y lo que debe de hacer respecto al escenario, así como al resto de los actores y al equipo de televisión.

**Boceto de locación o Planta de piso de campo:** Es el que se utiliza para mostrar los principales elementos del ambiente de la producción cuando se realiza en campo. Por ejemplo, si la producción que se realizará con una sola cámara y se efectuará en el interior de una cabina de radio, será necesario conocer la ubicación de la mesa, puerta, ventanas, etc.

**Brinco de imagen o edición:** Es cuando la sección de video pegado no coincide en cuanto a composición conforme a los estándares: ejes de miradas, direcciones, encuadre de cámara, etc.

---

**Calificar:** Es la selección del material videográfico; es decir, escoger la mejor toma para editar.

**Cápsula:** Producto audiovisual híbrido, constituido por un bloque informativo de corta duración que utiliza una combinación de géneros periodísticos y no periodísticos en su estructura, cuyo objetivo es transmitir un mensaje útil para el público o audiencia.

**Cartoneo:** Es la acción de grabar imágenes inertes con una cámara de video portátil o de documentos; por ejemplo: libros, revistas, etc.

**Casting:** Es la elección del talento artístico, consiste en buscar y comprometer a los actores necesarios para la grabación.

**Cinta de video:** Soporte en el cual se registran electrónicamente las imágenes y el sonido, mediante un procedimiento de grabación análoga, en televisión y video. Producto audiovisual de la televisión y el video. Sinónimo de videotape.

**Cortinilla:** Texto o imagen relacionada con un bloque que nos ayuda a identificar cada determinada sección que se quiere recalcar. Es el fragmento musical que separa las escenas o bloques, acentúa la atmósfera, el clima emocional. Además puede ser la puntualización visual que indica un cambio de asunto lugar o tiempo. Con este procedimiento una imagen sustituye a otra según modos diversos: cortinilla en círculo, en estrella, etc. Se usa esta forma de transición de un plano a otro para señalar el pasado del tiempo y consiste en la paulatina desaparición de una imagen barrida por otra de izquierda a derecha, de abajo hacia arriba o viceversa.

**Croma, Chroma:** Es uno de los tres atributos del color (matiz -hue- brillantez -value- y saturación -chroma-) La saturación (chroma) se refiere a la intensidad del color, por eso se dice que existen colores rojo intenso, azul deslavado, etc.

**Currícula:** Es donde son contenidos los planes de estudio. Esta comprendida por los temas, asignaturas, contenidos y competencias a desarrollar en los diferentes niveles de la educación.

**DFS-500:** (Digital Frame System) Es un sistema analógico de edición. El video analógico se llama así porque representa una analogía del sonido o de la imagen original; por ejemplo, el sonido de una trompeta se graba en una cinta buscando una reproducción fiel del sonido de esa trompeta. La señal puede cambiar de tamaño o de intensidad y hoy en día, el video o el audio analógico se graba en cinta en forma de señal.

---

**Digitalizar:** Es la acción de pasar material videográfico calidad broadcast de formato análogo a digital; puede ser en una computadora que cuente con tarjeta de video, por ejemplo el Avid especial para editar o si es en una computadora de escritorio lo convierte a formato MPEG2 o MPEG4, es decir VCD o DVD.

**Dolly:** Movimiento de la cámara desde o hacia el tema. El movimiento hacia el tema se denomina **dolly in** y el movimiento desde el tema, **dolly out** o **dolly back**. El transporte sobre el cual se coloca la cámara para realizar un movimiento también se llama **dolly**.

**Dub:** Es una copia del material original que normalmente se usa como respaldo y por lo regular tiene el **time code** visible.

**Edición:** La unión de un plano con otro o de un sonido con otro. En cine, la edición es la unión física de planos, mientras que en video y en audio la edición es electrónica. También llamada montaje. Acción de cortar y pegar secuencias conforme a un guión técnico.

**Emplazamiento:** Posición en que se sitúa la cámara de cine, televisión o video con respecto al tema. Puede ser fijo o en movimiento.

**Encuadre:** Área de captura de imágenes delimitada por los bordes de la pantalla.

**Ensayos general:** Incluye la escenografía completa o la mayor parte de ella, así como la utilería, el vestuario, el maquillaje, etc. Se empieza a realizar el diseño de la iluminación y la manera en que se captará el audio de los participantes. En estos ensayos participan tanto el productor como el director de cámaras, el director escénico, los asistentes, el jefe de piso, el jefe de iluminación, el de sonido, así como el director técnico.

**Ensayos pre-generales:** En ellos se llevan a cabo las indicaciones propias de la puesta en escena de cualquier programa; son similares a cualquier otro espectáculo y se realiza tantas veces como se necesita hasta que se aprendan los parlamentos, se dominen los movimientos y se coordinen los diferentes talentos.

**Escena:** Lugar donde varios personajes llevan a cabo acciones, en un tiempo determinado. Es la unidad mínima de lugar dentro del desarrollo de una acción dramática.

**Fade out:** Se abrevia **F. O.** Indicación que señala el fin de la acción de un guión dramático o informativo. Significa la transición gradual entre una pantalla en negro o en un solo color y la última imagen del producto audiovisual. También llamado fundido de cierre.

---

**Flashazo:** Es el resultado de agregar unos cuadros de cualquier color a cierta imagen, debido a la corta duración, menos de un segundo da la sensación de ser un flash.

**Fuera de lips:** Es cuando la imagen no coincide con el audio, puede estar adelantado o atrasado, se nota principalmente con el movimiento de los labios.

**Generación:** Se le denomina así a cada capa de video en un cassette profesional, como el Betacam SP, que se puede grabar; por eso se dice: un cassette Betacam SP aguanta hasta dos generaciones sin perder calidad.

**Grúa:** Dolly para cámara parecido a una grúa, tanto por su forma como por su operación. La grúa puede elevar la cámara desde una distancia casi al ras del piso y levantarla hasta una altura superior a los tres metros.

**Guión literario:** Guión inicial que contiene solamente diálogos cuando es una dramatización o narrador, dependiendo del tipo de programa; es el guión que no tiene ninguna indicación técnica.

**Guión técnico:** Es el guión literario con todos los recursos de producción como son las tomas, encuadres, sonidos, efectos, etc.

**Imágenes inertes:** Son las fotografías, libros, revistas, periódicos, materiales didácticos; es decir, son todas aquellas imágenes que sirven de apoyo al desglose de temas.

**Imágenes vivas:** Son aquellas que conforman una acción determinada ya sea por seres vivos o la grabación de aspectos con movimientos de cámara.

**Inserto o Insert:** Es la función de la edición con la que podemos cambiar una imagen o un audio por otro, y sólo se puede insertar sobre una señal de sincronía previamente grabada. Plano corto de detalle.

**Locación:** Lugar real donde se graba un producto audiovisual. Las locaciones no son lugares construidos específicamente para la producción en los medios audiovisuales.

**Long Shot: (toma larga, plano general)** Presenta visiones amplias de paisajes y ambientaciones, sirve para mostrar el ambiente en el que se desenvuelven los personajes, la toma puede ser muy difícil y delicada.

**Luminosidad (brillo):** Es un atributo del color también conocido por brillantez o *value* que determina en que nivel de oscuridad o claridad se presenta un color en una pantalla de televisión monocromática, o que cantidad de luz refleja el color; a mayor luminosidad mayor brillo, a menos luminosidad menor brillo.

---

**Master:** Es el programa terminado; es decir, con la edición final, la postproducción, musicalización, títulos, etc.

**Método de producción:** Se refiere a la manera en como el realizador elige hacer un programa; es decir, si es mejor realizar el programa en estudio o en locación, en vivo o grabarlo en video, si debe efectuarse con una sola cámara o con múltiples cámaras o si el acontecimiento debe seguir un orden secuencial o no.

**Modalidad:** Es una manera de abordar la taxonomía televisiva desde un punto de vista discursivo; es decir, el cómo abordar cierto tema con un video; de manera descriptiva, cronológica, lúdica, etc.

**Moiré:** Es el efecto que produce en televisión texturas demasiado saturadas como cuadritos, ondulaciones, etc. ya sea en vestuario, escenografía, etc. Se observa como si los colores del arco iris se sobrepusieran y vibraran.

**Patos o shots, inserts:** Son las imágenes que sirven para cubrir los brincos de imagen, principalmente son tomas cerradas o long shots de la misma escena; o incluso pueden ser detalles que tengan que ver con la secuencia.

**Pizarra:** Identificación visual y/o de cada segmento grabado de video, que puede ser un pequeño pizarrón negro o blanco sobre el cual se escribe la información esencial de la producción y debe grabarse al principio de cada toma.

**Plano de estudio:** Muestra la ubicación del escenario y la utilería con relación a un patrón cuadrado y las áreas disponibles para ejecutar la acción, además ayuda a visualizar las diversas tomas y a interpretarlas como posiciones principales de cámara y su tráfico. También influye la forma en que el director planea el **blocking o esquema de movimientos**.

**Planta de piso de campo o boceto de locación:** Es el que se utiliza para mostrar los principales elementos del ambiente de la producción cuando se realiza en campo. Por ejemplo, si la producción que se realizará con una sola cámara se efectuará en el interior de una cabina de radio, será necesario conocer la ubicación de la mesa, puerta, ventanas, etc.

**Planta de trabajo o plano del piso:** Muestra las paredes, las puertas principales y la ubicación de la sala de control, también en forma sobrepuesta la tramoya o el entramado para la iluminación. Es también común que indique el diagrama del escenario y el dibujo sobre una cuadrícula de la escenografía y utilería.

**Postproducción:** Etapa final de la producción de un producto audiovisual. En ella se organiza la producción del mismo. Incluye las labores de edición de imágenes y/o sonidos.

---

**Preproducción:** Primera etapa de la producción de un producto audiovisual. En ella se organiza la producción del mismo. Incluye la labor de redacción del guión.

**Primer corte:** Es el que se realiza con las imágenes originales, también conocido como *submaster*, ya que es el grueso del programa, para ser master le faltaría la postproducción.

**Principios de la composición:** No son leyes, son indicaciones de cómo el espectador responde ante una distribución armónica de la composición. No es importante la selección de un objeto o un plano dentro de la misma. Lo importante es que si no se organizan las imágenes adecuadamente, la audiencia puede reaccionar equivocadamente y aburrirse con tomas poco atractivas. La composición no es sólo un problema de *empaquetar imágenes* si no un método para controlar la continuidad del pensamiento.

**Pro tools:** Es un software utilizado para mezclas de audio, por lo regular lo utilizan en cabinas de radio o estudios de grabación. La información de audio se almacena de forma digital en discos duros de computadora o en discos ópticos de lectura y escritura.

**Quemaron o quemada:** Refiriéndose a la imagen vídeo grabada; es decir, cuando esta muy saturado el brillo o se ve muy blanca.

**Ritmo:** Dentro de un relato, es por la relación entre frecuencia de cambio de planos y de lo que se relate.

**Salto de raccord o brinco de imagen:** Es cuando la sección de video pegado no coincide en cuanto a composición conforme a los estándares: ejes de miradas, direcciones, encuadre de cámara, etc.

**Scouting:** Es la revisión o visita de una locación propuesta para saber si es adecuada a las necesidades de la producción.

**Shot list:** Es la lista de tomas a realizarse, esta puede ser por día o por escena, sirve para llevar un mejor control de lo que se grabará.

**Sincronía:** Es el código que se graba permanente como cronómetro en cada cinta.

**Slow motion:** Es la relación inferior a lo normal de los 30 cuadros por segundo que se utiliza en el video; por ejemplo: si corre a 15 cuadros por segundo provoca un efecto de lentitud en las acciones o alarga la duración de la toma.

---

**Steady cam:** Soporte cuyos muelles integrados mantienen estable la cámara mientras el operador se mueve. Puede hacer la cámara subjetiva, es decir cuando una persona va caminando o corriendo.

**Story board:** Es una serie de bocetos sobre los puntos clave de la visualización de un acontecimiento, con la correspondiente información de audio; donde describen los ángulos y las tomas que tiene en mente el realizador para las escenas que va a grabar.

**Stock:** Voz inglesa equivalente a la palabra española reserva. Banco de imágenes.

**Submaster:** Es el programa en bruto, es decir sin hacerle postproducción también se le llama primer corte.

**Supers:** Anuncio que identifica lo que está sobre la pantalla, demuestra el nombre o tema de lo que se presenta, así como el número telefónico y aparece en la parte inferior de la pantalla.

**Toma:** Sinónimo de plano. Algunos autores señalan que como el registro fílmico o videográfico de una imagen se repite tantas veces como sea necesario, cada repetición implica una nueva toma o **shot** del mismo plano. En ese sentido, la toma es la repetición de un plano.

**Time code o Código de tiempos:** Es el código digital especialmente generado, basado en el reloj de 24 horas; se graba con un programa de video o de audio para proporcionar una continua identificación de las tomas. El código de tiempos estándar original (código de tiempos longitudinal- LTC) tiene uso muy generalizado en los sistemas NTSC y PAL.

**Tiros:** O también llamados encuadres son los lugares desde los cuales se grabará la escena, pueden ser desde los diferentes puntos de vista subjetivo, omnipresente, circunstancial, etc.

**Transfer:** Es el resultado o producto de un cambio de formato, puede ser de Betacam a VHS o viceversa, Mini dv cam a Betacam, etc.

**Trenes de imagen:** Son la serie de imágenes relacionadas con el tema a tratar, que pueden ser específicos o generales, compuesto de: foto fija (imagen inerte) y grabaciones (imagen viva).

**Tripié:** Soporte de cámara de tres patas, acoplado por lo general a un **dolly** para facilitar su manejo.

**Two shot:** Es un encuadre donde salen 2 personas.

**U-matic tres cuartos:** Es un formato profesional introducido en 1971. Es capaz de producir videos de alta resolución.

**Unidad Móvil:** Vehículo que transporta el control del programa, el audio, el de la grabación de video y de la repetición instantánea, así como el control técnico y el equipo de transmisión.

**VHS:** (Video Home System, sistema de video casero) es el formato que se usa en casi todas las videograbadoras actuales. Esta estructura fue lanzada por JVC en 1976. El problema de este formato está en baja calidad de la imagen.

**Visualización:** La conversión mental de una escena a un número de imágenes clave de televisión. La imagen mental de una toma; que surge tras el análisis del libreto y que determina la visualización y secuencias subsecuentes. Las imágenes no necesitan ser tomas en ese momento.

**Voz en frío:** Es cuando la voz grabada no tiene efectos sonoros ni musicalización, es simplemente la voz limpia del locutor.

**Wipe:** Transición donde la imagen original se corta por una imagen que delimita el espacio entre la primera y la segunda y pueden variar las direcciones.



**ANEXOS**

**CUADRO 1****“OFERTA EDUCATIVA EN LA UPN”**  
(Modalidades)

<b>SISTEMA</b>	<b>Escolarizado</b>	<b>Semiescolarizado</b>	<b>Modalidad a distancia</b>
<b>UNIDADES UPN</b>			
<b>Ajusco</b>	-Administración educativa -Pedagogía -Sicología educativa -Sociología de la educación -Educación indígena	-Educación de adultos -Educación Plan 94 -Educación preescolar y educación primaria para el medio indígena, Plan 90	-Enseñanza del francés
<b>Toda la república</b>		-Educación Plan 94 -Educación preescolar y educación primaria para el medio indígena, Plan 90 -Licenciatura en Intervención Educativa (2000)	

**CUADRO 2****“OFERTA EDUCATIVA EN LA UPN”**

<b>Posgrado</b>				
<b>Unidades UPN</b>	<b>Especializaciones</b>	<b>Maestrías</b>	<b>Doctorado</b>	<b>Investigación</b>
	<ul style="list-style-type: none"><li>-Educación ambiental</li><li>-Computación y educación</li><li>-Estudios de género en educación</li><li>-Evaluación académica</li><li>-Orientación educativa</li><li>-Proyecto curricular en la formación docente</li><li>-Formación de educadores de adultos</li><li>-Estrategias de enseñanza de aprendizaje de la historia en la educación básica</li><li>-Enseñanza de lengua y literatura</li><li>-Educación y derechos humanos</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>-Pedagogía</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>-Doctorado en educación</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>-Desarrollo curricular y práctica educativa</li><li>-Educación y procesos interculturales</li><li>-Educación y sociedad</li><li>-Política educativa, formación y actualización de profesores</li></ul>

**Cuadro 3**

**“DEPARTAMENTO DE RADIO”**  
(Cronología)

<b>Año</b>	<b>Proyectos de radio</b>	<b>Grabación</b>	<b>Transmisión</b>	<b>Sistema</b>
<b>1986</b>	Proyección educativa Ecos de la UPN <sup>1</sup>	Radio Educación	Radio Educación	
<b>1989</b>	Se empezó a plantear la necesidad de que hubiera en la UPN instalaciones específicas de un estudio de radio			
<b>1990</b>	Instalación de la cabina			Tascam analógico
<b>1990 – 1992</b>	Se empezó a sacar algo de producción sobre todo spot promocionales para Universidad	UPN	Tiempos oficiales	Tascam analógico
<b>1990-1991</b>	Taller de Orejas y ruiditos	UPN – Coproducción Radio Rin	IMER	Tascam analógico
<b>1992</b>	Radioteatro Chispas sones y trebejos Batracio y sus amigos	UPN	El sistema de radiodifusoras del Instituto Nacional Indigenista (INI) con cerca de 40 radiodifusoras	Tascam analógico
<b>1993</b>	Jornadas de Jazz en el Ajusco	UPN		Tascam analógico
<b>1994-1998</b>	Ecos de la UPN	UPN	IMER B grande de México Radio Nicolaita 1370 AM	Tascam analógico
<b>1997</b>	Topografía sonora “Las aventuras del saber”	UPN	Material didáctico para alumnos de primaria	Tascam analógico
<b>1999</b>	Realidades en palabras	UPN	Radio Mexiquense Radio Universidad Michoacana	Protools
<b>2003</b>	Noticiero UPNet	UPN	Upnet, página de Internet de la UPN	Protools
<b>2003</b>	Se pretende tener una barra de UPN vía satélite por canal 115 de edusat	UPN	UPN	Protools

<sup>1</sup> Estos programas eran auspiciados por “Los proyectos estratégicos de la sep” como apoyo a la educación y la cultura a través de los medios de comunicación

**CUADRO 4****“FOTOGRAFÍA”**  
(Cronológico)

<b>Año</b>	<b>Proyecto</b>	<b>Equipo</b>
<b>1978</b>		Trabajo artesanal
<b>1982</b>		Laboratorio en forma analógico
<b>1988</b>	El área se deslinda de diseño editorial	Analógico
<b>1988-2002</b>	Apoyo audiovisual para clases de los maestros, Gaceta de la UPN eventos de seminarios, clausuras de conferencias, eventos deportivos, material de apoyo para la gaceta de la Universidad	Analógico
<b>2002</b>	Archivo de fotografía Proyecto de digitalizar todas las imágenes Visitas de embajadas Clausura de ciclos La gaceta Fotos para editorial Maestros que trabajan con diapositivas y fotos de sus clases	Equipo digital Computadora Escáner Cámara digital
<b>2004</b>		Impresora digital

## CUADRO 5

### “TELEVISIÓN” (Cronológico)

<b>Año</b>	<b>Autoridad</b>	<b>Proyectos</b>	<b>Transmisión</b>	<b>Equipo</b>
<b>1979</b>	Moisés Jiménez Alarcón*	“Otra alternativa” Audiovisual de 10 minutos	40 copias en 35 mm a toda la República Mexicana	Producción: Manuel Barbachano Ponce <sup>2</sup> en cine de 35 mm
		Audiovisuales “Que es la UPN” “Paquetes didácticos del SEAD”		
<b>1980</b>	Miguel Huerta Maldonado*	Donación del primer equipo Copias de material didáctico en Beta y VHS		Dos cámaras de televisión y una grabadora
<b>1988</b>	Manuel Bravo*	Primer spot	Tiempos oficiales televisión abierta	Panasonic
	Imelda Velasco			
<b>1989</b>	Eduardo Maliachi*	Acuerdos para el Festival Internacional Cervantino Promocionales de la UPN		Se cotiza el primer equipo profesional en aquel entonces: U-matic tres cuartos
	Carlos Placencia			
<b>1992</b> <b>1993</b>	Olac Fuentes*. Magdalena Gómez*	Producir programas de televisión		Cotización del equipo Betacam,
	Alejandro Gallardo			
<b>1994</b>	Eduardo Maliachi*	“Telerevista” Diseño, producción, realización y evaluación nacional del Curso Multimedia de Educación para los Medios.	ILCE	Betacam análogo
	Alejandro Gallardo			
<b>1995-1996</b>	Eduardo Maliachi*	Maestría en Pedagogía Simposio Internacional Formación docente, Modernización educativa y globalización	ILCE UTE	Betacam análogo
	Alejandro Gallardo			
<b>1996-2000</b>		LE 94	UTE UPN	Betacam análogo
<b>1998-2002</b>		Maestría en Desarrollo Educativo	UTE	Betacam análogo
<b>1999-2000</b>	Silvia Ortega Salazar*	Promocionales de servicios y difusión cultural	Tiempos oficiales en televisión abierta	Cotiza un sistema de edición no lineal: Avid Express
	Luciano Cechetelli			
<b>2001-2003</b>	Marcela Santillán*	Remodelación del área de televisión	UPN	Adquisición de 2 equipos de Avid, swicher digital, equipo de digitalización
	Alejandro Gallardo	DEIB en sus tres fases		
<b>24/04/2001</b>		Primera transmisión en vivo desde la UPN a toda la república con la LE 94	UPN	Betacam Análogo
<b>2004</b>				Transmisión en vivo con cámaras digitales

\* Rector correspondiente

<sup>2</sup> El guión estuvo a cargo de Antonio Nogues y Mázatl Avendaño

**CUADRO 6**

**“HOJA DE DESGLOSE”**

<i>Hoja de desglose</i>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	
<b>Día o noche</b>	<b>Día</b>	<b>Noche</b>	<b>Día</b>	
<b>Exterior o interior</b>	<b>Exterior</b>	<b>Interior</b>	<b>Calle de Tenosique, Jardines del pedregal</b>	
<b>Locación o estudio</b>	<b>Playa</b>	<b>Locación bar</b>	<b>Calle</b>	
<b>Secuencia</b>	<b>5 y 6</b>	<b>1 y 2</b>	<b>3 y 4</b>	
<b>Número de páginas</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>2/8</b>	
<b>Título: Día</b> <b>Domingo</b> <b>Realizador: Jaime García</b> <b>Asistente: Edson Cano</b>				
<b>Personaje Artista N°</b>				
<b>Edher Navarro 1</b>	<b>6:00 a.m.</b>	<b>5 p.m.</b>	<b>3:00 p.m.</b>	
<b>Eliseo Balam 2</b>		<b>5 p.m.</b>	<b>3:00 p.m.</b>	
<b>3</b>				
<b>4</b>				
<b>5</b>				
<b>Dobles/ especialistas 6</b>	<b>6:00 a.m.</b>			
<b>Efectos sonoros 7</b>				
<b>Música 8</b>				
<b>Extras 9</b>	<b>8:00 a.m.</b>	<b>Dos clientes y un mesero</b>		
<b>Efectos especiales 10</b>				

## ANEXO II

 <b>Modalidades en las cuales puede organizarse la información para un video, de acuerdo a la intención didáctica perseguida</b>	
<i>Modalidad descriptiva.</i>	Es la enumeración detallada de los elementos o partes de un fenómeno, hecho o proceso. Representa a una cosa mediante el dibujo o el delineamiento de sus rasgos. Ofrece una idea general de las propiedades de algo.
<i>Modalidad explicativa.</i>	Define un proceso, hecho, fenómeno o cosa por sus partes y momentos, no necesariamente en forma cronológica, cuando se trata de hechos históricos o procesos. Expone de forma fácilmente comprensible en hecho, proceso o fenómeno.
<i>Modalidad cronológica.</i>	Relación pormenorizada de hechos y fechas, donde, en la forma literaria o periodística (el reportaje), quien hace la cronología participa en algunos momentos específicos de interés, como ocurre en algunas líneas de tiempo.
<i>Modalidad argumentativa.</i>	Desarrollo de premisas de forma lógica y ordenada para fundamentar una afirmación o una valoración sobre un hecho, suceso, proceso o fenómeno. Engloba por tanto una modalidad interpretativa y ayuda a desentrañar el sentido y el significado de algo.
<i>Modalidad interpelativa.</i>	Se trata de la interpelación directa al espectador; suele definirse como la acción de de compeler a dar explicación o respuesta sobre lo que se pregunta. En tal sentido, es una modalidad problematizadora, que sucinta en el espectador la búsqueda de aplicación directa de un conocimiento o concepto de su vida cotidiana
<i>Modalidad de redundancia o reiterativa.</i>	Dada la fugacidad del mensaje audiovisual y al escaso hábito que se tiene de considerarlo como fuente de conocimientos, lo recomendable es reiterar, cada tanto, los conceptos más importantes vertidos a lo largo de un video o una emisión. <i>El especialista al redactar puede señalar al guionista la importancia de redundar ciertos conceptos.</i>
<i>Modalidad lúdica.</i>	Referente a juguetes o juegos, esta modalidad explora las formas de gratificación por las vías educativas y visuales por el mero placer del juego o el descanso. <i>El especialista puede sugerir algún juego o adivinanza que “aligere” la carga informativa del video. La intervención de algún personaje puede cumplir esa función</i>
<i>Modalidad de debate</i>	Mediante la exposición de opiniones divergentes y contrapuestas sobre un asunto, sin ofrecer la solución o tomar abiertamente partido por algún punto de vista puede suscitarse, una vez producido el video, una dinámica de debate en el seno del grupo que lleve a los alumnos a obtener su propia conclusión.
<i>Modalidad poética</i>	Mediante la experimentación en la forma, se logran suscitar en el espectador estados anímicos reflexivos o de meditación. Tiene una función de evocación o de mero disfrute. Promueve la elaboración de analogías o la correlación de argumentos mediante las metáforas auditivas o visuales.



Un ejemplo de cómo podría organizarse la información para un video de acuerdo con estas modalidades sería el siguiente:

<b>Ejemplo del uso de las modalidades para estructurar un guión de contenido</b>	
<i>Modalidad descriptiva.</i>	Es la enumeración detallada de los elementos o partes de un fenómeno, hecho o proceso. Representa a una cosa mediante el dibujo o el delineamiento de sus rasgos. Ofrece una idea general de las propiedades de algo.
<i>Modalidad explicativa.</i>	“La fotosíntesis, es un proceso mediante el cual, los vegetales transforman en materia orgánica nutritiva las sustancias inorgánicas que toman del medio. Para que se realice, las plantas necesitan, además de la energía luminosa, del agua, el bióxido de carbono, la clorofila y las sales minerales... El potasio, el nitrógeno, el magnesio, el fósforo y el azufre; entre otros elementos, son sales minerales que las raíces de las plantas absorben del suelo... etc.”
<i>Modalidad cronológica.</i>	<u>1910</u> : Principios como el sufragio efectivo y la no reelección, la recuperación de la tierra para los campesinos, el respeto a los derechos laborales, educación y salud para todos... <u>1917</u> : Estos anhelos y aspiraciones, que dieron lugar a la lucha armada de 1910, se vieron plasmados en la Constitución Política... <u>Artículo 3º Educación pública, gratuita y laica.</u> <u>1920</u> : Con los gobiernos de Obregón y calles se buscó continuar con la reconstrucción del país. <u>1934</u> : Lázaro Cárdenas en su Plan Sexenal sentó las bases de un proyecto económico, político y social que...
<i>Modalidad argumentativa.</i>	La explicación de la existencia de que hay seguidores todavía de aquel señorón que promovió la nacionalización... son las siguientes... Enumeración de las causas que obligaron a la nacionalización -Qué implicaciones tendría en el país y en nuestra vida cotidiana. -El Cardenismo y sus repercusiones en la vida actual, el problema de la nacionalización de la banca...
<i>Modalidad interpelativa.</i>	Suele presentarse en formas interrogativas que aludan, si es posible a la experiencia directa del individuo; otra posibilidad es dar las pistas pero nunca la respuesta directa a la pregunta: ¿Cómo sabemos que las plantas producen oxígeno? ¿Cuáles fueron los factores que determinaron el inicio de la Revolución Mexicana? ¿Cuáles son las sustancias que propician el crecimiento del vello en el cuerpo?
<i>Modalidad de redundancia o reiterativa</i>	(...)
<i>Modalidad lúdica</i>	(...)
<i>Modalidad de debate</i>	<i>Idea primera</i> : El periodo del porfirismo representó un avance notorio en la industrialización y la regionalización administrativa del país... <i>Idea segunda</i> : La “paz porfirista” no fue más que un periodo de represión y violencia institucionalizada en el cual privaba la formula de “mátalos en caliente” para cortar de raíz cualquier intento por democratizar las estructuras...
<i>Modalidad de poética</i>	(...)

## ANEXO III

### “GUIÓN TÉCNICO”

PROYECTO DE TECNOLOGÍA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA EN AMÉRICA  
LATINA Y EL CARIBE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, ILCE, BID

Edición literaria: Jenny Barros. Guión: Alejandro Gallardo Cano

Cápsula: Mario Vargas Llosa: *Los Jefes*. “Día domingo” (fragmento)

#### 0. PIZARRAS DE PRESENTACIÓN DE LA SERIE Y DEL CAPÍTULO.

<p>1. INT. TARDE- NOCHE. CANTINA (SI NO HAY OTRA INDICACIÓN, LA ACCIÓN DE LAS SIGUIENTES SECUENCIAS OCURRIRÁ EN ESTE CONTEXTO). PLANO SECUENCIA CON <i>STEADY CAM</i> QUE INICIA CON UN ENCUADRE CERRADO DE UNA VIEJA ROCKOLA, QUE OPERA AUTOMÁTICAMENTE UN DISCO DE ACETATO Y LO PONE A FUNCIONAR. ADEMÁS DE LOS RECHINIDOS Y SONIDOS DE LOS SERVOMECAISMOS, COMENZAMOS A OÍR “LA CHICA POPOFF” DE DÁMASO PÉREZ PRADO”, CON EL SONIDO CARACTERÍSTICO DEL DISCO DE ACETATO SUCIO”.</p> <p>ENSEGUIDA LA CÁMARA SE DESPLAZA HACIA UNA BARRA DE CANTINA, SUCIA Y LLENA DE CHARCOS DE CERVEZA, AL FONDO SE VE UN ANAQUEL CON BEBIDAS DIVERSAS, UN CALENDARIO VIEJO (AÑOS SESENTAS, CON CHICAS SEMIDESNUDAS) JUSTO EN ESE MOMENTO EL CANTINERO (A QUIEN NO</p>	<p>OP. ADEMÁS DE LOS RUIDOS DEL TRAGAMONEDAS, EN SEGUNDO PLANO ESCUCHAMOS APAGADAS LAS VOCES SIGUIENTES, MEDIO APAGADAS POR LA MÚSICA QUE INICIA, ENTRECHOQUES DE CRISTALES Y OCASIONALES RISOTADAS. SE TRATA DE RECREAR LA ATMÓSFERA DE UNA CANTINA, PERO SIN PERDER LA TENSIÓN DEL DIÁLOGO.</p> <p>ACTORES EN OFF, SEGUNDO PLANO: — ¿Te rindes? — Voy a hacer pis. Si quieres, que traigan más. — (VARIAS VOCES A CORO): ¡Eeeeepa! ¡Así se habla matador! RUIDOS DE PASOS, DE LETRINA AL SER EVACUADA, ARRASTRAR DE SILLAS. — Salud — Huele a cadáver. Alguien se nos muere por aquí... — (Sonoro eructo) — Estoy nuevecito. — Salud (EN TONO PROVOCATIVO Y BURLÓN)</p> <p>OP. EN PRIMER PLANO ESCUCHAMOS LA MÚSICA DE PÉREZ PRADO, NO FONDEA SINO HASTA EL PRIMER PARLAMENTO.</p>
---	--

DEMOS COMPLETAMENTE), DEPOSITA SOBRE LA BARRA UNA CHAROLA CON VARIOS ENVASES VACÍOS DE CERVEZA, LAS SACA DE LA CHAROLA Y PONE EN ELLA UN PAR DE CERVEZAS NUEVAS, RECIÉN DESTAPADAS, AÚN ESPUMEANTES.

LA CÁMARA SIGUE EN ENCUADRE CERRADO A LA CHAROLA QUE AHORA ES LLEVADA POR EL MESERO HASTA UNA MESA, AL FONDO DEL ESTABLECIMIENTO (EL TRAYECTO QUIZÁ NOS PERMITA VER UN PAR DE PARROQUIANOS TOMANDO EN ALGUNA MESA), Y COLOCA LAS BOTELLAS ANTE UN GRUPO DE AMIGOS. LA CÁMARA QUEDA EN EL NIVEL DE LA MESA Y NOS MUESTRA A UN TRÍO, EN EL CENTRO ESTÁ RUBÉN QUE TERMINA POR DESPACHAR, A PICO DE BOTELLA, UNA CERVEZA. LOS COMPARSAS LO MIRAN ENTRE ADMIRADOS Y BURLONES, UNO DE ELLOS INCLUSO HACE ADEMÁN DEL DEGÜELLO. EL OTRO SIMULA INTRODUCIRSE UN DEDO EN LA BOCA Y SIMULA VOMITAR.

RUBEN:  
¿Te rindes, mocoso?

AHORA LA CÁMARA SE DESPLAZA UN POCO A LA DERECHA Y HACE O. S. DE UN ACTOR (MIGUEL, VISTO DE ESPALDAS), EN EL MOMENTO EN QUE RUBÉN DESPACHA LOS RESTOS DE LA CERVEZA Y PONE LA BOTELLA CON ESTRÉPITO SOBRE LA MESA (TIENE EVIDENTES RASTROS DE BORRACHERA: OJOS VIDRIOSOS, DESPEINADO), SE MUESTRA FURIOSO Y BURLÓN, TIENDE LA MANO HACIA EL ROSTRO DE MIGUEL (QUE CABECEA DE BORRACHO) AL TIEMPO QUE LO RETA.

2. CORTE A: M. S. DE MIGUEL, DESDE EL PUNTO DE VISTA DE RUBÉN, INCLUSO VEMOS EL BRAZO ALARGADO DE RUBÉN QUE TOMA DE LA BARBILLA A MIGUEL Y LE LEVANTA LA CABEZA. TRAS UNOS BREVÍSIMOS INSTANTES DE VACILACIÓN, MIGUEL REACCIONA VIOLENTAMENTE, RETIRA LA MANO CON BRUSQUEDAD Y FURIA, SE INCORPORA, DERRIBANDO LAS BOTELLAS SOBRE LA MESA, EMPUJA A RUBÉN Y HACE QUE LOS DEMÁS REACCIONEN TAMBIÉN. “PERO ANTES QUE EL SIMULACRO PROSPERARA, INTERVINO EL ESCOLAR”.

MIGUEL:  
— ¿Qué te has creído? ¡con una..!

### 3. MONTAJE A DOS CÁMARAS CON LA ACCIÓN QUE DETERMINAN LOS PARLAMENTOS SIGUIENTES.

EL ESCOLAR QUE MIENTRAS HABLA, LOS OBLIGA A SENTARSE DE NUEVO, TODOS LE OBEDECEN:

— Los pajarracos no pelean nunca —dijo, obligándolos a sentarse.— Los dos están borrachos. Se acabó. Votación.

EL MELANÉS:

— Pues para mí esto parece un mal empate...

FRANCISCO (ENTRE DIENTES Y CON ADEMÁN DE MUERTE, A LA ROMANA, PULGAR HACIA ABAJO):

— Mmmh pues sí, los dos están...

TOBÍAS (ACODADO SOBRE LA MESA, MIENTRAS SUELTA UNA NUBE DE HUMO, EL CIGARRO LO TIENE EN UNA COMISURA DE LA BOCA):

— Sí, mal empate...

RUBÉN:

— Yo ya había ganado. Éste no puede ni hablar. Mírenlo.

PLANO CERRADO DEL ROSTRO DE MIGUEL, BORRACHO, “los ojos de Miguel estaban vidriosos, tenía la boca abierta y de su lengua chorreaba un hilo de saliva”

EL ESCOLAR:

— Cállate. Tú no eres un campeón que digamos tomando cerveza.

MELANÉS (BURLÓN, SOBRE TODO EN LA SEGUNDA PARTE DE ESTA INTERVENCIÓN):

— No eres un campeón tomando cerveza. Sólo eres un campeón de natación, el trome de las piscinas.

RUBÉN:

— Mejor tú no hables: ¿no ves que la envidia te corroe?

MELANÉS (RESPONDE MÁS BURLÓN, DESAFIANTE, APLAUDE).

— Viva la Esther Williams de Miraflores.

OJO CO-REALIZADOR, GRADUALMENTE LA CÁMARA SE TORNARÁ MÁS INESTABLE (STEADY O HAND-CAM), SE ACEPTARÁN, INCLUSO, OCASIONALMENTE, ALGUNA QUE OTRA TOMA ABERRANTE DE LOS ACTORES CENTRALES DEL CONFLICTO.

RUBÉN:

— Tremendo vejete y ni siquiera sabes nadar. ¿No quieres que te dé unas clases?

EL ESCOLAR (EN TONO DE REPROCHE, SUBRAYA LA PALABRA “CAMPEONCITO” Y HACE ADEMÁN CON LA MANO):

— Ya sabemos, *maravilla* –dijo el Escolar-. Has ganado un campeonato de natación. Y todas las chicas se mueren por ti. Eres un *campeoncito*.

MIGUEL (CON DIFICULTAD, ARRASTRA LAS PALABRAS, PERO SE MUESTRA RENCOROSO):

— Éste no es campeón de nada. Es pura pose.

RUBÉN (BURLÓN):

— Te estás muriendo. ¿Te llevo a tu casa, niñita?

MIGUEL (CADA VEZ MÁS MOLESTO Y RETADOR):

— No estoy borracho. Y tú eres pura pose.

RUBÉN (BURLÓN, MIENTRAS HIERE LA MESA CON EL DEDO ÍNDICE REPETIDAMENTE):

— Estás picado porque le voy a caer a Flora –dijo Rubén-. Te mueres de celos. ¿Crees que no capto las cosas?

MIGUEL:

— Pura pose. Ganaste porque tu padre es Presidente de la Federación, todo el mundo sabe que hizo trampa, descalificó al Conejo Villagrán, sólo por eso ganaste.

RUBÉN (MOLESTO, DESPUÉS DE UN BREVÍSIMO TITUBEO):

— Por lo menos nado mejor que tú, que ni siquiera sabes correr olas.

MIGUEL:

— Tú no nadas mejor que nadie. Cualquiera te deja botado.

MELANÉS (BURLÓN, CIZAÑOSO):

— Cualquiera. Hasta Miguel que es una madre.

RUBÉN (DESDEÑOSO):

— Permítanme que me sonría.

TOBÍAS (CON EL ETERNO CIGARRILLO EN LA COMISUARA, HACE ADEMÁN MEZCLADO DE CARAVANA Y PASE DE TORERO):

— Te permitimos. No faltaba más.

RUBÉN (DESDEÑOSO):

— Se me sobran porque estamos en invierno. Si no, los desafiaba a ir a la playa, a ver si en el agua son tan sobrados.

MIGUEL (CON TONO NECIO, TÍPICO DEL BORRACHO):

— Ganaste el campeonato por tu padre. Eres pura pose. Cuando quieras nadar conmigo, me avisas nomás, con toda confianza. En la playa, en el Terrazas, donde quieras.

RUBÉN (RETADOR, ALTANERO):

— En la playa –dijo Rubén-. Ahora mismo.

MIGUEL (CON TONO NECIO, TÍPICO DEL BORRACHO):

— Eres pura pose.

DETALLE DEL ROSTRO DE "...RUBEN se iluminó de pronto y sus ojos, además de rencorosos, se volvieron arrogantes.”:

— Te apuesto a ver quién llega primero a la reventazón –dijo.

MIGUEL (CON TONO NECIO, TÍPICO DEL BORRACHO):

— Pura pose.

RUBÉN (HACIA EL FINAL DEL PARLAMENTO CHASQUEA LOS DEDOS):

— Si ganas, te prometo que no le caigo a Flora. Y si yo gano tú te vas con la música a otra parte.

MIGUEL (FURIOSO, MESÁNDOSE LOS CABELLOS Y GOLPEANDO CON EL PUÑO LA MESA):

— ¿Qué te has creído. Maldita sea, ¿qué es lo que te has creído?

RUBÉN, QUE SE LEVANTA DE LA MESA, ABRE LOS BRAZOS Y CAMINA COMO TORERO Y RODEA A LOS DEMÁS QUE PERMANECEN SENTADOS Y LE SIGUEN CON LA MIRADA.

— Pajarracos, estoy haciendo un desafío.

EL ESCOLAR (SACANDO UNA MONEDA DE ENTRE SUS ROPAS Y LANZÁNDOLA AL AIRE):

— Miguel no está en forma ahora. ¿Por qué no se juegan a Flora a cara o sello?

MIGUEL, ENTRE OFENDIDO Y FURIOSO:

— ¿Y tú por qué te metes. Acepto. Vamos a la playa.

FRANCISCO:

— Están locos. Yo no bajo a la playa con este frío. Hagan otra apuesta.

RUBÉN (TRIUNFALISTA):

— Ha aceptado. Vamos.

MELANÉS (CIZAÑOSO):

— Cuando un pajarraco hace un desafío, todos se meten la lengua en el bolsillo. Vamos a la playa. Y si no se atreven a entrar en el agua, los tiramos nosotros.

EL ESCOLAR:

— Los dos están borrachos. El desafío no vale.

MIGUEL (FURIOSO):

— Cállate, Escolar . Ya estoy grande, no necesito que me cuides.

EL ESCOLAR (EN TONO DERROTADO, ENCOGIENDO LOS HOMBROS).

— Bueno –dijo el Escolar. Friégate, nomás.

TODOS SE LEVANTAN, RUIDOSOS, HAY UNO QUE OTRO GRITO DE GUERRA. VEMOS EL PERFIL DEL CANTINERO QUE LIMPIA UNOS VASOS Y FUMA, DE LEJOS UNO DE ELLOS SE DESPIDE Y SEÑALA EL DINERO SOBRE LA MESA. EL CANTINERO, IMPERTURBABLE ASIENTE Y SIGUE EN LO SUYO. SALEN DE CUADRO (OJO, CO-REALIZADOR, ESTA ACOTACIÓN AYUDARÍA POR SI LA ESCENA SE GRABA EN ESTUDIO Y NO EN UNA CANTINA).

<p>4. EXT. TARDE-NOCHE. VEMOS SÓLO SUS PIES, QUE SALEN DE UNA PUERTA BATIENTE. EL PISO ESTÁ MOJADO. LA CÁMARA “CAMINA” CON ELLOS UN TRECHO.</p> <p>CORTE A:</p>	<p>OP. DESDE LAS ÚLTIMAS TOMAS DE LA ESCENA ANTERIOR, FONDEA Y SUBE UNA MÚSICA “PREMONITORIA”, OMINOSA. MEJOR DE CORTE CLÁSICO, O QUIZÁ VANGELIS TENGA ALGO ADECUADO. FONDEARÁ SÓLO EN LA SIGUIENTE INTERVENCIÓN DEL MELANÉS, DESPUÉS SUBE HASTA LA LLEGADA AL MAR.</p> <p>LOC. EN OFF:</p> <p>Salieron. Afuera los esperaba una atmósfera quieta, gris. Avanzaban a grandes trancos y la excitación los iba ganando, poco a poco.</p>
<p>5. EXT. TARDE-NOCHE. LOS VEMOS APARECER AL DOBLAR UNA ESQUINA (IZQUIERDA DE LA PANTALLA), VIENEN HACIA LA CÁMARA EN LÍNEA. VEMOS UNA AVENIDA NO MUY AMPLIA QUE ESTÁ EN DECLIVE, ARBOLADA, HAY JIRONES DE NEBLINA, HACE FRÍO, ES EVIDENTE.</p> <p>CORTE A M. S. DE MELANÉS:</p>	<p>LOC EN OFF:</p> <p>En la esquina de la avenida Pardo, doblaron. Marchaban desplegados como una escuadra, en una misma línea.</p>



MELANÉS (AZUZÁNDOLOS, MIENTRAS SE TALLA LAS MANOS Y SUBE LAS SOLAPAS DE SU CHAQUETA):

— ¡Entremos en calor, campeones!

5bis. EN RESPUESTA AL GRITO CORREN CUESTA ABAJO, UNO DE ELLOS SE TOMA DE UN POSTE Y HACE UN GIRO. OTRO MÁS SE CUELGA EUFÓRICO DE UNA RAMA BAJA DE ALGÚN ÁRBOL. DEBE SER EVIDENTE SU EUFORIA. LOS VEMOS PERDERSE AL DOBLAR UNA ESQUINA.	OP. SUBE MÚSICA, UN POCO MÁS JUVENIL, SIN DEJAR DE SER OMINOSA.
6. AHORA CORREN DE FRENTE A LA CÁMARA Y SE FRENAN MUY CERCA DE ELLA, EXPECTANTES. SE MIRAN ENTRE SÍ Y MIRAN A LOS CONTRINCANTES. EN INTERCORTES VEMOS EL MAR, INTRANQUILO. OTROS DETALLES NOS REVELAN CÓMO EL MAR GOLPEA LA ESTRUCTURA DE HORMIGÓN SOBRE LA CUAL ESTÁN PARADOS.	OP. LA MÚSICA CESA CON SU CARRERA. AHORA SE IMPONE EL SONIDO COMBINADO DE SUS JADEOS Y DEL GOLPE DEL MAR.

7. EXT. DÍA. ORILLA DEL MAR. ESTRUCTURA DE HORMIGÓN, SEMEJANTE A UN MUELLE. ATRÁS SE DIVISAN VESTIDORES CERRADOS, ALGUNAS SOMBRILLAS PLEGADAS. SI HAY GRADAS, MEJOR. HAY NEBLINA.

RUBÉN:

— La reventazón no se ve. ¿Cómo hacemos?

EI ESCOLAR (PRUDENTE, CONCILIADOR):

— Esperen hasta mañana. Al mediodía estará despejado. Así podremos controlarlos.

MELANÉS (AZUZÁNDOLOS):

— Ya hemos venido hasta aquí que sea ahora. Pueden controlarse ellos mismos.

RUBÉN (DESAFIANTE, SEGURO DE SÍ MISMO):

— Me parece bien. ¿Y a ti?

MIGUEL (ENVALENTONADO COMIENZA A QUITARSE LA ROPA, RUBÉN LO IMITA):

— También.

CORTE A:

<p>7.1 M. S. VEMOS CAER, EN <i>SLOW MOTION</i> UN ZAPATO Y UN PANTALÓN HECHOS OVILLO. ES LA ROPA DE MIGUEL. EL ESCOLAR LA RECOGE CON CUIDADO. TIENE GESTO DE PREOCUPACIÓN. CORTE A:</p> <p>—PLANO CERRADO DE LOS PIES DESCALSOS DE MIGUEL, QUE SE SOSTIENEN PRECARIAMENTE SOBRE UN PELDAÑO DE MADERA HUMEDECIDA. CORTE A:</p> <p>—TOMA DE AMBOS NADADORES ENCARAMADOS EN LA ESCALERA, AL FILO DEL AGUA.</p> <p>—PLANO CERRADÍSIMO QUE NOS MUESTRA LA PIEL DE UNO DE LOS NADADORES “CHINITA” POR EL FRÍO.</p> <p>CORTE A:</p>	<p>OP. RECREAR SONIDO AMBIENTE. PUES UNA MÚSICA MÁS OMINOSA SE APODERA DEL AMBIENTE, SIN DEJAR DE ESCUCHAR JAMÁS AL MAR. ESTE CONJUNTO FONDEA.</p> <p>LOC. OFF: La madera de los escalones, lamida incesantemente por el agua desde hacía meses, estaba resbaladiza y muy suave. Prendido al pasamanos de hierro para no caer, Miguel sintió un estremecimiento que subía desde la planta de sus pies al cerebro. Pensó que, en cierta forma, la neblina y el frío lo favorecerían, el éxito ya no dependía de la destreza, sino sobre todo de la resistencia, y la piel de Rubén estaba también cárdena, replegada en millones de carpas pequeñísimas.</p>
<p>7.2 VEMOS A RUBÉN LANZARSE AL AGUA DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL MUELLE. ENSEGUIDA LO VEREMOS DESDE UNA TOMA SUBACUÁTICA. ESA MISMA TOMA NOS LO MUESTRA ÁGIL, SORTEAR LA ROMPIENTE CON BRAZADAS RÍTMICAS Y FÁCILES.</p>	<p>OP. ESCUCHAMOS EXCALAMACIONES COMO: “Bien, bien, campeones...” EN SEGUNDO PLANO, EFECTOS: EL MAR, CHAPALEO VIGOROSO EN EL AGUA, CON UN ACORDE DE MÚSICA ALGO TENEBROSA QUE VA EN CRECENDO. LOS GRITOS DE LOS PAJARRACOS EN TERCER PLANO.</p> <p>Un escalón más abajo, el cuerpo de Rubén se inclinó: tenso, aguardaba el final de la resaca y la llegada de la próxima ola, que venía sin bulla, despidiendo por delante una bandada de trocitos de espuma. Cuando la cresta de la ola estuvo a dos metros de la escalera, Rubén se arrojó: los brazos como lanzas, los cabellos alborotados por la fuerza del impulso, su cuerpo cortó el aire rectamente y cayó sin doblarse, sin bajar la cabeza ni plegar las piernas, rebotó en la espuma, se hundió apenas y, de inmediato, aprovechando la marea, se deslizó hacia adentro; sus brazos aparecían y se hundían entre un burbujeo frenético y muy veloz.</p>

<p>7.3 TOMA DE CONJUNTO. LOS PAJARRACOS FESTEJAN, SALVO EL ESCOLAR, QUE SIGUE SOMBRÍO. CORTE A:</p> <p>— PRIMER PLANO DE MIGUEL, QUE ECHA UN RAPIDÍSIMO VISTASO A SUS RUIDOSOS AMIGOS. SU ROSTRO REFLEJA PREOCUPACIÓN. CIERRA LOS OJOS Y SALTA. SU CLAVADO ES OBVIAMENTE MENOS PERFECTO. ESTO LO APRECIAREMOS TAMBIÉN EN TOMA SUBACUÁTICA. EN ESA MISMA TOMA VEREMOS CÓMO NADA UN POCO MÁS DESMAÑADAMENTE QUE RUBÉN.</p> <p>(OJO EDITOR, PARA GANAR TIEMPO E INCREMENTAR EL DRAMATISMO, AMBOS SALTOS Y SUS CORRESPONDIENTES TOMAS SUBACUÁTICAS PUEDEN SER EDITADOS EN <i>SLOW MOTION</i>) APOYAR EL DRAMATISMO CON MÚSICA.</p>	<p>A su vez, Miguel bajó otro escalón y esperó la próxima ola. Sabía que el fondo allí era escaso, que debía arrojarse como una tabla, duro y rígido, sin mover un músculo, o chocaría contra las piedras. Cerró los ojos y saltó, y no encontró el fondo, pero su cuerpo fue azotado desde la frente hasta las rodillas, y surgió un vivísimo escozor mientras braceaba con todas sus fuerzas para devolver a sus miembros el calor que el agua les había arrebatado de golpe.</p>
<p>7.4 PLANO CERRADO DE LAS OLAS CHOCANDO CONTRA LA PARED DE HORMIGÓN. DE OLAS ARREMOLINÁNDOSE. PODEMOS HACER MEDIA DISOLVENCIA CON LA FORMA DESMAÑADA EN QUE NADA MIGUEL. CORTE A:</p>	<p>Estaba en esa extraña sección del mar de Miraflores vecina a la orilla, donde se encuentran la resaca y las olas, y hay remolinos y corrientes encontradas, y el último verano estaba tanto que Miguel había olvidado cómo franquearla sin esfuerzo.</p>
<p>8. SURGE DE LA SUPERFICIE INTRANQUILA DEL MAR LA CABEZA DE MIGUEL, TOMA AIRE MIENTRAS FLOTA. GIRA LA CABEZA Y DESCUBRE A RUBÉN, UN POCO MÁS RETIRADO QUE LO MIRA CON SORNA Y LE DICE:</p> <p>ACTO SEGUIDO AMBOS SUMERGEN LAS CABEZAS Y NADAN CON VIGOR. LA CÁMARA AL NIVEL DEL AGUA LOS VE ALEJARSE.</p>	<p>RUBÉN: — ¿Vamos?</p> <p>MIGUEL: — Vamos.</p> <p>OP. INICIAN ACORDES DE MÚSICA QUE DENOTE TRABAJO, CONCENTRACIÓN. ES DINÁMICA, NO SOPORÍFERA. PUEDE ACUDIRSE AL <i>NEW AGE</i> NO VULGAR. FONDEA.</p>

<p>9. MONTAJE CON TOMAS A NIVEL DEL MAR Y OTRAS DESDE UN PUNTO ELEVADO (LANCHA). DEBE SER NOTORIA LA VENTAJA DE RUBÉN, NO SÓLO EN CUANTO A TÉCNICA, SINO EN DISTANCIA. EN ESTE PUNTO SERÍA ÚTIL UNA TOMA DESDE MAYOR PROFUNDIDAD, DONDE SE OBSERVAN A LOS COMPETIDORES EMPEQUEÑECIDOS EN LA SUPERFICIE.</p> <p>DISOLVENCIA CON.</p>	<p>LOC. OFF: A los pocos minutos de estar nadando, Miguel sintió que el frío momentáneamente desaparecido, lo invadía de nuevo, y apuró el pateo porque era en las piernas, en las pantorrillas sobre todo, donde el agua actuaba con mayor eficacia, insensibilizándolas primero, luego endureciéndolas. (...) A cada brazada veía con un ojo a Rubén, nadando sobre la superficie, suavemente, sin esfuerzo, sin levantar espuma ahora, con la delicadeza y la facilidad de una gaviota que planea. (...)</p>
<p>10. VEMOS A LOS AMIGOS, EN LA ORILLA GRITANDO Y AGITANDO LAS MANOS, EMPEQUEÑECIDOS POR LA DISTANCIA.</p>	<p>OP. CHISPA MUSICAL, MEZCLADA CON EFECTO DEL MAR Y GRITOS LEJANOS. FONDEA.</p>
<p>11. EMERGE LA CABEZA DE MIGUEL, VE A LA ORILLA DEL MAR Y MIRA HACIA RUBÉN, QUE NO SE ENCUENTRA MUY LEJOS. SE SUMERGE Y BRACEA CON DESESPERACIÓN. CORTE A:  TOMA SUBACUÁTICA DONDE VEMOS PASAR A RUBÉN, PERO ES ALCANZADO POR LA MANO DE MIGUEL EN UNO DE SUS PIES. LOS NADADORES SE DETIENEN.</p>	<p>La agitación y el esfuerzo desentumecieron sus piernas, su cuerpo recobró algo de calor, la distancia que lo separaba de Rubén había disminuido y eso lo serenó. Poco después lo alcanzaba; estiró un brazo, cogió uno de sus pies. Instantáneamente el otro se detuvo. Rubén tenía muy enrojecidas las pupilas y la boca abierta.</p>

12. PLANO CERRADO DE AMBOS  
NADADORES CON SUS CABEZAS EN LA  
SUPERFICIE. SE MIRAN AGOTADOS,  
RUBÉN TIRITA, SU GESTO YA NO ES TAN  
ARROGANTE. EL DE MIGUEL ES DE  
FRANCA PREOCUPACIÓN.  
DESPUÉS DE SU DIÁLOGO, ESTIRAN EL  
PESCUEZO PARA VER LA ROMPIENTE:  
INTERCORTE DE ESPUMA DE MAR EN  
MEDIO DE LA NEGRURA. HAY MUCHA  
NIEBLA A SU ALREDEDOR. SE MIRAN.

ESTAS TOMAS DE PREFERENCIA  
DEBERÁN HACERSE AL NIVEL DEL AGUA.  
LA SIGUIENTE, CUANDO REAUNUDAN LA  
MARCHA, SERÁ DESDE UNA LANCHU U  
OTRO PUNTO ELEVADO. LOS VEMOS  
ALEJARSE O SALIR DE CUADRO.  
DISOLVENCIA CON:

AMBOS TIENEN FRÍO Y ESTÁN  
AGITADOS POR EL ESFUERZO.

MIGUEL:

— Creo que nos hemos torcido. Me parece  
que estamos nadando de costado a la  
playa.

RUBÉN:

— Ya no se ve la playa

MIGUEL:

— Hace rato que no se ve. Hay mucha  
neblina.

RUBÉN:

— No nos hemos torcido. Mira. Ya se ve la  
espuma.

MIGUEL (DESALENTADO):

— Ya estamos cerca de la reventazón,  
entonces

RUBÉN (MENOS SEGURO DE SÍ  
MISMO).

— Sí. Hemos nadado rápido.

MIGUEL (TEMEROSO)

— Nunca había visto tanta neblina.

RUBÉN:

— ¿Estás muy cansado?

MIGUEL (PICADO EN SU ORGULLO)

— ¿Yo? Estás loco. Sigamos.

OP. ENTRA MÚSICA OMINOSA.  
FONDEA.

<p>13. (ES IMPORTANTE MANTENER LOS EJES EN ESTA PARTE, SE SUGIERE QUE LA IDA SEA IZQ.- DER. Y EL REGRESO EN EL ORDEN CONTRARIO) TOMAS SUBACUÁTICAS MUY CERRADAS DE MIGUEL, DE SU ROSTRO, QUE MUESTRAN DESESPERACIÓN Y CANSANCIO.</p> <p>CORTE A:</p> <p>TOMA DE SUPERFICIE, DONDE SU ROSTRO REFLEJA PÁNICO, DOLOR Y CANSANCIO. AGITADO GRITA: "RUBEN" PRIMERO UNA Y LUEGO DOS VECES ESTE AUDIO NO ENTRARÁ CON LA IMAGEN PERO ES IMPORTANTE EL APUNTE. AL NO OBTENER RESPUESTA. EMPIEZA A NADAR, CASI CHAPOTEAR EN SENTIDO CONTRARIO.</p> <p>VEMOS UNA VEZ SU ROSTRO DEBAJO DEL AGUA. ES UN RICTUS DE DOLOR. CON UN EFECTO (<i>MORFING</i>) TRANSFORMAREMOS EL GESTO EN UNA CARA MÁS DEFORME. SE HARÁ EN EDICIÓN UN CLIP DE VIDEO CON RETOQUE: UN SACERDOTE OFICIANDO...</p>	<p>LOC. OFF:</p> <p>Inmediatamente lamentó esa frase, pero ya era tarde. Rubén había dicho "bueno, sigamos". Llegó a contar veinte brazadas antes de decirse que no podía más: casi no avanzaba, tenía la pierna derecha seminmovilizada por el frío, sentía los brazos torpes y pesados. Acezando, gritó "¡Rubén!". Éste seguía nadando. "¡Rubén, Rubén!". Giró y comenzó a nadar hacia la playa, a chapotear más bien, con desesperación, (...)</p> <p>OP. EN ESTE PUNTO APOYAR EL ALUCINE CON MÚSICA ELECTRÓNICA, <i>AD HOC</i>. FONDEA Y SE MANTIENE HASTA NUEVA INDICACIÓN.</p> <p>y de pronto rogaba a Dios que lo salvara, sería bueno en el futuro, obedecería a sus padres, no faltaría a la misa del domingo y, entonces, recordó haber confesado a los pajarracos "voy a la iglesia sólo para ver a una hembra" y tuvo una certidumbre como una puñalada: Dios iba a castigarlo, ahogándolo en esas aguas turbias que golpeaba frenético, aguas bajo las cuales lo aguardaba una muerte atroz y, después, quizás, el infierno.</p>
---	---

<p>14. SU CUERPO CRISPADO, MIENTRAS SE  SUJETA LA PIERNA ENTUMECIDA, EL  ROSTRO DE FLORA QUE SONRÍE  COQUETA, UNA HOSTIA QUE CAE  LENTAMENTE EN EL VACÍO, SE  TRANSFORMA EN UNA MONEDA QUE CAE  EN UNA CANASTA PARA LAS LIMOSNAS,  MUCHAS VELADORAS ENCENDIDAS, EL  ROSTRO DOLIENTE DE UN CRISTO, DE UNA  VIRGEN DOLOROSA, IMÁGENES QUE SE  ENTREMEZCLAN CON SUS OJOS  DESESPERADOS, SU ROSTRO BAJO EL  AGUA CON LOS OJOS  DESMESURADAMENTE ABIERTOS...</p>	<p>En su angustia surgió entonces como un eco, cierta frase pronunciada alguna vez por el padre Alberto en la clase de religión sobre la bondad divina que no conoce límites, y mientras azotaba el mar con los brazos –sus piernas colgaban como plumas transversales-, moviendo los labios rogó a Dios que fuera bueno con él, que era tan joven, y juró que iría al seminario si se salvaba, pero un segundo después rectificó, asustado, y prometió que en vez de hacerse sacerdote haría sacrificios y otras cosas, daría limosnas y ahí descubrió que la vacilación y el regateo en ese instante crítico podían ser fatales...</p>
<p>15. EMERGE EL ROSTRO DE MIGUEL DEL  AGUA, EXTRAÑADO, GIRA Y UBICA A  RUBÉN QUE GRITA CON DESESPERACIÓN  Y CASI SE HUNDE EN EL AGUA.</p> <p>ROSTRO DE MIGUEL, TITUBEANTE.</p>	<p>OP: GRITOS DE AUXILIO  DEFORMADOS POR UN FILTRO, SE  SUPONE QUE SON ESCUCHADOS  DEBAJO DEL AGUA. AÑADIR EFECTOS.  “¡Miguel, hermanito, ven, me ahogo, no te vayas!”.</p> <p>LOC. OFF:  ...y entonces sintió los gritos enloquecidos de Rubén, muy próximos, y volvió la cabeza y lo vio, a unos diez metros, media cara hundida en el agua, agitando un brazo, implorando: “¡Miguel, hermanito, ven, me ahogo, no te vayas!”.</p> <p>OP. APUNTES MUSICALES  DRAMÁTICOS. FONDEAN.  Quedó perplejo, inmóvil, y fue de pronto como si la desesperación de Rubén fulminara la suya; sintió que recobraba el coraje, la rigidez de sus piernas se atenuaba.</p>

<p>16. RUBÉN SE HUNDE Y VUELVE A EMERGER, SÓLO PARA GRITAR DESESPERADO.</p>	<p>RUBÉN (TONO CHILLÓN, DESESPERADO): - Tengo calambre en el estómago. No puedo más, Miguel. Sálvame, por lo que más quieras, no me dejes, hermanito.</p>
<p>17. REGRESAMOS AL ROSTRO DE MIGUEL, TITUBEANTE QUE DUDA ENTRE DEJAR AL AMIGO Y AYUDARLO. FINALMENTE DECIDE AUXILIARLO Y BRACEA HACIA RUBÉN. SE DETIENE CERCA DE ÉL, FLOTA Y LE GRITA (SUS GRITOS NO SE ESCUCHARÁN, PERO ES PRECISO MARCARLOS). ACTO SEGUIDO SE APROXIMA Y TIENE QUE SUMERGIRSE UN POCO PARA SACAR A FLOTE A RUBÉN SUJETÁNDOLO POR LOS CABELLOS. UNA VEZ QUE LO LOGRA, INICIA UN TRABAJOSO REMOLCAR DEL CASI AHOGADO. OCASIONALMENTE VEREMOS A RUBÉN HACERSE OVILLO Y SIMULAR QUE VOMITA. LOS DETALLES DEL ROSTRO NOS LO MUESTRAN CON LOS OJOS CASI EN BLANCO Y UN RICTUS DE DOLOR. SIGUEN NADANDO Y SALEN DE CUADRO.</p>	<p><b>OP. CHISPA MUSICAL, DRAMÁTICA, FONDEA. LOC. OFF:</b> A dos metros de Rubén, algo blanco y encogido que se hundía y emergía, gritó: “no te muevas, Rubén, te voy a jalar pero no trates de agarrarme, si me agarras nos hundimos, Rubén, te vas a quedar quieto, hermanito, yo te voy a jalar de la cabeza, no me toques”. Se detuvo a una distancia prudente, alargó una mano hasta alcanzar los cabellos de Rubén. Principió a nadar con el brazo libre, esforzándose todo lo posible por ayudarse con las piernas. El desliz era lento, muy penoso, acaparaba todos sus sentidos, apenas escuchaba a Rubén quejarse monótonamente, lanzar de pronto terribles alaridos “me voy a morir, sálvame, Miguel”, o estremecerse por las arcadas. Estaba exhausto cuando se detuvo. Sostenía a Rubén con una mano, con la otra trazaba círculos en la superficie. Respiró hondo por la boca. Rubén tenía la cara contraída por el dolor, los labios plegados en una mueca insólita. <b>SUBE CHISPA MUSICAL Y DESAPARECE. NO OMITIR LOS EFECTOS SONOROS DE AMBIENTE.</b></p>



18. ENTRAN A CUADRO. EL ESFUERZO DE MIGUEL POR MANTENER A FLOTE A RUBÉN ES EVIDENTE. SE DETIENEN Y MIGUEL NOTA QUE ES PESO MUERTO. LE HABLA Y LO ABOFETEA. RUBÉN REACCIONA CON DEBILIDAD, LÁNGUIDAMENTE. LE SIGUE HABLANDO Y COMIENZA A DARLE MASAJE EN EL ESTÓMAGO. RUBÉN REACCIONA Y GRITA: VEMOS EL ROSTRO PREOCUPADÍSIMO DE MIGUEL, QUIEN INICIA A NADAR DE NUEVO, ARRASTRANDO CONSIGO A RUBÉN DE LA BARBILLA. SALEN DE CUADRO. CORTE A: LOS VEMOS EN ANGULO PICADO. ES NOTORIO EL ESFUERZO TITÁNICO DE MIGUEL. DISOLVENCIA CON:

MIGUEL:

— Hermanito –susurró Miguel-, ya falta poco, haz un esfuerzo. Contesta, Rubén. Grita. No te quedes así.

MIGUEL (PREOCUPADO, FRATERNAL):

— Grita, hermanito. Trata de estirarte. Voy a sobarte el estómago. Ya falta poco, no te dejes vencer.

RUBÉN (CON ANGUSTIA):

—¡no quiero morirme, Miguel, sálvame!.

<p>19. AHORA HAY UN TRECHO DE NADO MÁS HASTA QUE SALEN A UNA PEQUEÑA PLAYA (MUY CERCANA A UN BANCO DE PIEDRAS, UN ACANTILADO O ALGO SIMILAR) CON GRANDES ESFUERZOS. MIGUEL EXHAUSTO, RUBÉN HECHO UN OVILLO. ENCADENAR VARIAS TOMAS POR DISOLVENCIA EN ÁNGULOS DISTINTOS. VEMOS A MIGUEL AUXILIAR A RUBÉN SOLÍCITO.</p>	<p>OP. CHISPA MUSICAL, DRAMÁTICA, FONDEA. NO OMITIR LOS EFECTOS SONOROS DE AMBIENTE.  LOC. OFF:  Comenzó a nadar de nuevo, arrastrando a Rubén esta vez de la barbilla. PAUSA, 8 SEG. MÚSICA SUBE Y SE MEZCLA CON MÚSICA MÁS BEATÍFICA CON TINTES TRIUNFALISTAS SIN SER ESTRIDENTE. (...) Un momento después podía pararse y pasaba los brazos en torno a Rubén. (PAUSA) Teniéndolo apretado contra él, sintiendo su cabeza apoyada en uno de sus hombros descansó largo rato. (PAUSA) Luego ayudó a Rubén a extenderse de espaldas, y soportándolo en el antebrazo, lo obligó a estirar las rodillas; le hizo masajes en el vientre hasta que la dureza fue cediendo. Rubén ya no gritaba, hacía grandes esfuerzos por estirarse del todo y con sus manos se frotaba también.</p>
<p>20. MISMO LUGAR, PERO LAS TOMAS SON MÁS CERCANAS. SE INCORPORAN Y CAMINAN ABRAZADOS HACIA “EL MUELLE” MÁS ILUMINADO HAY ALGUNAS PIEDRAS ENORMES POR DONDE PASAN. ES NOTORIO QUE ESTÁN ALEGRES, PLANOS CERRADOS DE SUS PIES, QUE CAMINAN SOBRE LA ARENA Y ENTRE PEQUEÑOS AFLORAMIENTOS DE PIEDRA.  SE DETIENEN.</p>	<p>MIGUEL:  —¿Estás mejor?  RUBÉN:  —Sí, hermanito, ya estoy bien. Salgamos.   RUBÉN:  — Oye  MIGUEL:  — Sí  RUBÉN:  — No les digas nada. Por favor, no les digas que he gritado. Hemos sido siempre muy amigos, Miguel. No me hagas eso.  MIGUEL:  —¿Crees que soy un desgraciado? —dijo Miguel-. No diré nada, no te preocupes.</p>

21. LLEGAN DONDE ESTÁN LOS PAJARRACOS. SE SIENTAN EN UNA ESCALERILLA O LAS GRADAS DE LA LOCACIÓN EN MEDIO DE LA ALGARABÍA DE LOS DEMÁS. ESTÁN TIRITANDO Y COMIENZAN A VESTIRSE.

TODOS LOS PAJARRACOS FESTEJAN A MIGUEL, LE PALMEAN LA ESPALDA, LE AGITAN LOS CABELLOS AÚN HUMEDOS, DANZAN A SU ALREDEDOR COMO INDIOS APACHES, ETCÉTERA.

PLANO CERRADO DEL MELANÉS QUE SE APROXIMA Y ABRAZA A MIGUEL:

OP. DESAPARECE LA MÚSICA Y ES REEMPLAZADA POR EL GRITERÍO, EL RUIDO DEL MAR.

TOBÍAS:

— Ya nos íbamos a dar el pésame a las familias

EL ESCOLAR:

— Hace más de una hora que están adentro. Cuenten, ¿cómo ha sido la cosa?

CORO DE LOS DEMÁS:

¡Sí, sí, cuenten!

RUBÉN (EN TONO PAUSADO, RECUPERANDO GRADUALMENTE SU TONO PETULANTE, MENOS PESADO. MÁS COMO SI BROMEARA. MIENTRAS SE SECA EL CUERPO CON LA CAMISETA):

- Nada. Llegamos a la reventazón y volvimos. Así somos los pajarracos. Miguel me ganó. Apenas por una puesta de mano. Claro que si hubiera sido en una piscina, habría quedado en ridículo.

OP. ENTRA MÚSICA FONDEADA, TRIUNFALISTA, OPTIMISTA QUE VA EN CRECENDO.

TODOS mientras silban y hacen bulla:

— ¡Bravo, ése es Miguel!

— ¡Es un campeón!

MELANÉS:

— Te estás haciendo un hombre

<p>22. PLANO CERRADO DE MIGUEL. QUE SE VISTE CON EL CUERPO AÚN MOJADO. ESTÁ SATISFECHO, ES EVIDENTE. SONRÍE Y ELEVA LA MIRADA. INSERTAR EN EL CUADRO UNA MEDIA DISOLVENCIA EN LA CUAL VEMOS UNA ESPECIE DE NUBE DE LUZ, DENTRO DE ELLA, SURGIENDO DE UNA LUZ MUY INTENSA, COMIENZA A APARECER LA IMAGEN DE FLORA, MUY HERMOSA, CON UN VESTIDO LIGERO QUE ONDEA, MIRA SEDUCTORAMENTE Y ABRE LENTAMENTE LOS BRAZOS, ANTE LOS OJOS EN PRIMERÍSIMO PLANO DE MIGUEL.</p> <p>ESTA ÚLTIMA TOMA COMPUESTA DEBERÁ DURAR UNOS 30 SEGUNDOS, <i>AD LIBITUM</i> DEL EDITOR Y LOS REALIZADORES.</p>	<p>OP. SE MANTIENE LA MÚSICA, QUE SUBIRÁ AL TÉRMINO DEL SIGUIENTE PÁRRAFO. DEBERÁ TRATARSE DE UNA MÚSICA QUE, SI TIENE COROS, MEJOR. LOC. EN OFF:</p> <p>Miguel no respondió. Sonriendo, pensaba que esa misma noche iría al Parque Salazar; todo Miraflores sabría ya, por boca del Melanés, que había vencido esa prueba heroica y Flora lo estaría esperando con los ojos brillantes. Se abría, frente a él, un porvenir dorado.</p>
<p>23. CORTE A NEGROS. CORREN CRÉDITOS.</p>	<p><b>OP. CAMBIO DE MÚSICA. DINÁMICA PARA APOYAR CRÉDITOS.</b></p>

**FIN DEL DOCUMENTO**

## ANEXO IV

### LO QUE DE DEBE TOMAR EN CUENTA PARA EL VESTUARIO

1. Línea o figura, la televisión tiene la tendencia de agregar unos cuantos kilos, por lo tanto el corte de vestuario que adelgaza la silueta ayudará a enfrentar ese problema.
2. Con frecuencia los materiales con textura lucen mejor que los lisos, sin embargo debe evitarse los diseños con demasiado contraste o muy cargados. Los patrones de figuras geométricas muy cercanas, como ondeantes, peces o los cuadros, provocan el efecto *moiré* – *se observa como si los colores del arco iris se sobrepusieran y vibraran*.
3. La consideración más importante para la selección del colorido del vestuario es su armonía con el escenario. En cualquier caso hay que evitar el vestuario los rojos saturados, por ser propensos a “arrastrarse” (moverse más allá de los bordes de las prendas de vestir de este color) y mezclarse con las áreas adyacentes.
4. Los colores claros se pueden emplear siempre y cuando el material no sea brillosos ni altamente reflejante. Si el escenario es demasiado oscuro, debe evitarse las camisas blancas almidonadas, además cuando los colores de la escenografía son muy claros, debe evitarse el color negro, las variaciones extremas del brillo provocan dificultades incluso para las mejores cámaras.
5. Los colores que mejor lucen en la televisión son el azul claro, el rosa, el verde claro, el canela y el gris.
6. Las restricciones de color y diseño se aplican también a los disfraces.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ZETTL, Herbert, Manual de producción para video y televisión, pp. 405-407

## ANEXO V

### *LO QUE SE DEBE TOMAR EN CUENTA PARA EL MAQUILLAJE*

1. Distorsión del color, los colores fríos destacan demasiado en especial los tonos azules, cuando se iluminan con altas temperaturas de color, es por ello que los colores cálidos (Rojo, naranja, marrón y canela) se prefieren para el maquillaje de televisión; proveen más destellos, sobre todo cuando se emplean sobre tonos de piel oscura. Conviene evitar las sombras color azul y preferir los colores cálidos a los fríos para la base del maquillaje.
2. Balance de color, la coordinación previa sobre los colores necesarios para la escenografía, vestuario, maquillaje, facilitara el proceso de la producción, algunas veces los colores circundantes se reflejan sobre el vestuario y el rostro del conductor; cuando esto sucede la cámara muestra distorsiones notorias de color, una solución sería alejarlos o maquillarlos de acuerdo a esas características.
3. Acercamientos, el maquillaje para la televisión debe ser lo suficientemente suave y sutil que luzca natural en el rostro de los que van a salir a cuadro, incluso en un extreme *close up*. La piel debe de mostrar el resplandor normal, ni tan grasos ni tan seco.<sup>4</sup>

### **Materiales**

El producto fundamental del maquillaje es la base, con el cual se cubren las manchas, se disminuyen los reflejos de la luz sobre las pieles grasosas, Por lo general, prefiere la base de maquillaje de agua. Llamada panqueque.

---

<sup>4</sup> ZETTL, op. cit., pp. 403-405

## BIBLIOGRAFÍA

1. Aguaded, José Ignacio; **Convivir con la televisión. Familia educación y recepción televisiva**, Papeles de Comunicación, Barcelona, España; ED. Paidós PC, 1999 pp. 330
2. Baggaley, Jon P., **Análisis del mensaje televisivo**. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Mass Media 1979, pp.217
3. Benito Ángel, prólogo, **La ventana electrónica. TV y comunicación. Colección Comunicación**, Ediciones Eufesa, 1ra edición 1983, pp. 293
4. Bernstein, Steven, **Producción cinematográfica**, México, Ed. Alambra Mexicana, 1ra edición 1997, pp. 421
5. Blaxter, Loraine / Christina Hughes, Malcolm Tight; **“Cómo se hace una investigación”** 1ra edición Barcelona: Gedisa, 2000 p. 351
6. Bravo, Raymond, **Producción y dirección de televisión**, México Ed. Limusa, Grupo Noriega Editores, 1ra edición 1993, pp. 211
7. Cabezón, Luís A. Y Gómez-Urdá, Félix G., **La producción cinematográfica**, Madrid, España, Ed. Cátedra, Signo e imagen Manuales 1999, pp. 268
8. Cervantes de Collado, Cristina y M. Pérez, Maximiliano, **Guión para medios audiovisuales Cine Radio y televisión**, México, Ed. Pearson Educación, 1ra edición 1994 pp. 403
9. Combes, Meter y Tiffi, John, **Producción de TV para la educación**, Chile, Ed. Tecla, 1ra edición 1979, pp. 210
10. Comparato, Doc, **De la creación al guión**, España, Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV), 2da edición 1993, pp. 290
11. Cooper, Pat y Dancyger, Ken, **El guión de cortometraje**, Madrid, España, Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV) 1998, pp.230
12. Croy, Delia María y Galvan Haro, Tatiana, **Comunicación educativa y cultura**. Maestría en tecnología educativa. UNIDAD V Diseño y producción de mensajes, México, ILCE, 2da reimpresión 1991, pp. 219
13. Diamante, Julio, **De la idea al film**, España, Ed. Junta de Andalucía Consejería de cultura, 1998, pp. 367

14. Di Maggio, Madeleine, **Escribir para televisión**, Ed. Paidós, 1ra edición, España 1992, pp. 334
15. Feldman, Simón, **La realización cinematográfica: Análisis y práctica**, Barcelona, España, Ed. Gedisa, 6ta edición 1996, pp. 205
16. Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José, **Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual**, Barcelona España, Ed. Paidós, Papeles de comunicación 22, 1999, pp. 269
17. Ferrés, Joan, **Televisión y educación**, España, Ediciones Paidós, 1ra edición 1994, pp. 234
18. Ferrés Iprats, Joan y Bartolomé Dina, Antonio R., **El vídeo, enseñar vídeo, enseñar con el vídeo**, México, Ed. Gustavo Gili, pp.141
19. Gaitán Moya, Juan A. y Piñuel Raigada, José L. **“Técnicas de investigación en comunicación social: elaboración y registro de datos”** Editorial Síntesis, Madrid España 1998 pp. 332
20. Gaudreault, André y Jost, François, **El relato cinematográfico. Cine y narratología**, España Ediciones Paidós, 1ra edición 1995, pp. 172
21. González Treviño, Jorge Enrique, **Televisión. Teoría y práctica**. México, Ed. Alambra Mexicana, 3ra reimpresión 1989 pp.167
22. González Treviño, Jorge Enrique, **Televisión y comunicación. Un enfoque teórico práctico** México, Ed. Alhambra Mexicana, 1ra edición 1994, pp. 227
23. Hernández C., Cruz A., **Proyecto Televisión en el aula** Caracas, Venezuela, Universidad Pedagógica experimental libertados, vicerrectorado de extensión, 1996, pp. 215
24. Kovac, Karen, “La planeación educativa en México: La Universidad Pedagógica Nacional (UPN)”, **en Grandes Momentos del Normalismo en México**. Función y Desarrollo de la Universidad Pedagógica Nacional pp. 23-53
25. Linares, Marco Julio, **El guión. Elementos-Formatos-Estructuras**, México, Ed. Alambra Mexicana, 5ta edición 1994 pp.1994
26. Martín-Barbero, J. Y Rey, Germán, **Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva**, Estudios de televisión 2, España, Ed. Gedisa, 1ra edición 1999, pp. 157



27. Milerson, Gerald, **Técnicas de realización y producción de televisión**, Ed. IORTV, 2da edición, Madrid, España 1989 pp. 555
28. Morales Reyes, Jaime, **Manual de edición y post producción para televisión**, México SEP-UTE-JICA-CETE 1996 pp.160
29. Ortega García, Ernesto, Masao Oi, **Edición y postproducción de televisión** México, SEP-UTE-JICA-CETE 1992 pp. 96
30. Peñafior V., Neftalí E., Rivero L., Luis Miguel y Rodríguez G., Néstor A., **Manual de producción de televisión**, México SEP-UTE-JICA-CETE, 1ra edición, 1995, pp. 168
31. Poloniato, Alicia **Géneros y formatos para el guionismo : en televisión educativa**, México, DF, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), 1992, pp. 358
32. Quijada Soto, Miguel Ángel, **La televisión. Análisis y práctica de la producción de programas**, México, Ed. Trillas, 5ta reimpresión 2002, pp. 109
33. Randall, John, **Películas de bajo presupuesto**, Madrid, España, Dors L. Ediciones 1991, pp. 228
34. Rea, Petwer W. y Irving, David K., **Producción y dirección de cortometrajes y videos**, Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV) 1995, pp. 595
35. Roland Barthes en el “**Análisis estructural de los relatos**”, en Análisis estructural del relato, Ed. Coyoacan, 1996 (Traducción de Communications N° 8) pp. 58
36. Rowlands, Avril, **La continuidad en Cine y Televisión**, Madrid España, Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV) 2da edición 1989 pp. 171
37. Sierra Bravo, R. “Técnicas de investigación social Teoría y Ejercicios” 13ª edición, Editorial: Parainfo, Madrid, España, 1999, pp. 714
38. Solec, Llorenç, **La televisión una metodología para su aprendizaje**, Colección medios de comunicación en la enseñanza, Barcelona España, Ed. Gustavo Gili 1988, pp. 187
39. Vilches, Lorenzo, **La televisión. Los efectos del bien y del mal**, Barcelona España, Ed. Paidós Comunicación 1993, pp. 206

40. Vilches, Lorenzo, **Taller de escritura para cine**, Barcelona, España, Ed. Gedisa 1998, pp. 337
41. Viya, Miko, **El director de televisión**, México, Ed. Trillas, 1ra edición 1994, pp. 241
42. Zettl, Herbert, **Manual de producción para video y televisión**, Escuela de cine y video, pp. 542

## HEMEROGRAFÍA

1. Hernández Tirado, H y Perezleyva, Alberto, **El Nacional**, “*La educación es el pivote central del desarrollo: Fernando Solana*”, México DF, Martes 16 de mayo de 1978, pp. 9.
2. López Portillo, José, **El Nacional**, “*Primer informe de gobierno*”, México DF, Viernes 2 septiembre de 1977, pp. 8-9
3. Moreno, Moreno Prudenciano, “*UPN. Historia de vicisitudes del Proyecto Académico*”, 1978-1998, en **Revista Pedagógica**, Otoño 1998, Vol. 15, núm. 3 pp. 55-74
4. Othnin-Girad, Valérie, El asistente de dirección. “*Engrane vital de una filmación*”, México, **Estudios cinematográficos**, año 8, número 22, enero-mayo 2002, pp. 52-59
5. Pescados, José Ángel, “*La universidad Pedagógica Nacional. Síntesis de un proyecto académico*” **Ciencia y Desarrollo**, México, DF, Enero-febrero, 1980. Número. 30 pp. 32-39
6. Santillán Nieto, Marcela y Gallardo Cano, Alejandro; “*Un modelo pedagógico de integración de tecnologías al servicio de la educación*” en **Tecnologías y comunicación educativas**. ILCE Año 14 Número 32 Junio-Diciembre 2000 pp.55-61
7. Santillán Nieto, Marcela y Gallardo Cano, Alejandro; “*El proyecto SEC 21*” **Red satelital de TV Educativa –edusat- Guía de programación**, año 4, 2da época, 23 Septiembre-October 2002

## OTRAS FUENTES

1. Barros, Jenny, **Proyecto de clases filmadas de idioma español-literatura** ILCE- UPN pp. 37
2. **Decreto de la Creación de la Universidad Pedagógica** SEP. México DF, 1978, pp. 20
3. **Diario Oficial de la federación** 25 de Junio 2001
4. Gallardo Cano, Alejandro, "Guía de usos didácticos del video y la emisión televisiva en el aula (Funciones)", **Proyecto SEC 21**, ILCE, México, DF; Febrero 2000, pp.3
5. Gallardo Cano, Alejandro, "Guía para la elaboración de guiones de contenido", **Proyecto SEC 21**, ILCE, México, DF; Octubre 2001, pp.9
6. **Guía de estudiante**, UPN, México DF, 1997
7. **Información General**, UPN, México DF, 1980, pp.24
8. **Línea específica de interculturalidad**, Varios, UPN, México DF, Febrero 2002, pp. 29
9. **Manual General de Organización**, UPN, 1980, pp.166
10. **Programa de reordenamiento de la oferta educativa de las unidades UPN**, UPN, Mayo 2002, pp. 61
11. **Reunión Temática sobre el Programa institucional de comunicación Audiovisual**, Universidad Pedagógica Nacional, 6 Noviembre 1993, pp. 21
12. **Unidad de apoyo académico para estudiantes indígenas en la unidad Ajusco**, UPN, México, DF, Octubre 2001, pp.22
13. Universidad Pedagógica Nacional, **Proyecto Académico**, UPN, México DF. 1985, pp. 27
14. Universidad Pedagógica Nacional. **Proyecto Académico de 1993**, Rectoría UPN, México DF, 1993, pp. 178

## DOCUMENTOS EN RED

1. <http://www.iadb.org/EXR/doc98/apr/me1065e.htm>
2. [http://www.vargasllosa.org/Discursos/DH02\\_04.htm](http://www.vargasllosa.org/Discursos/DH02_04.htm)

## ENTREVISTAS

1. Andrade Aviña, David - Camarógrafo
2. Avendaño, Máztatl – Profesor de la UPN
3. Cano Navarro, Edson Gabriel – Asistente de producción
4. Chavarría Cruz, Amílcar – Asistente de producción
5. Dorantes Huertero, Andres - Camarógrafo
6. Gallardo Cano, Alejandro – Subdirector de Comunicación Audiovisual
7. García Monroy, Jaime – Realizador
8. González López, Francisco – Profesor de la UPN y Guionista de Radio
9. Hidalgo, Alma Fabiola – Jefa del Departamento de Televisión
10. Huerta , María Alejandra – Coordinadora de producción
11. Isaac Díaz, Farouk - Asistente de producción
12. Lizárraga Corona, César Miguel – Realizador
13. Medina Calvario, Karina Alejandra – Coordinadora de producción
14. Ramirez Rosales, Francisco - Camarógrafo
15. Robles, Federico – Camarógrafo, Iluminador
16. Savage Muñoz, Fernando – Camarógrafo y Fotógrafo



---