



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE UN
PROGRAMA TELEVISIVO; HORA MARCADA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

PRESENTA

LAURA SALGADO GÓMEZ

ASESOR: MAESTRO JAVIER IGNACIO ÁVILA GUZMÁN

JUNIO 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE UN PROGRAMA TELEVISIVO;

HORA MARCADA



AGRADECIMIENTOS

A Dios

Por la existencia misma.

A mis padres

Antonia Gómez Escotto y Manuel Salgado Fonseca

Por su amor, apoyo y porque lo que soy
se los debo a ellos.

Sé que pueden sentirse satisfechos porque son un
extraordinario ejemplo de trabajo, esfuerzo, inteligencia,
dignidad y amor para sus hijos y nietos.

A mis hermanos

Manuel, Leticia, Claudia y Lorena

Por la presión ejercida y necesaria, y porque espero sea
una grata sorpresa el ver este trabajo concluido.

A mis sobrinos

***Mayi, Marianita, Rebequita, Manuelito,
Angeliquita y Jorgito***

Por la alegría que representan para todos nosotros.

A mi asesor

Maestro Javier Ignacio Ávila Guzmán

*Por la ayuda, comprensión, pero
sobre todo la paciencia.*

*El mérito de esta investigación es en buena medida de
Javier, porque supo guiarme a consolidar un gran
esfuerzo.*

A mis sinodales

Lic. Hermelinda Osorio

Lic. Edith Araceli Martínez Chávez

Lic. José Luis Pizarro Gómez

Lic. Javier Vitaliano Montesinos Santiago

*Por sus comentarios, sugerencias y críticas que hicieron
que este trabajo mejorara en muchos sentidos.*

A mis maestros

todos

*Por que he conocido personas valiosas
a lo largo de mi vida.*

A Carmen Armendáriz Pardo

Productora de Hora Marcada

Por la valiosa información, la entrevista, los guiones y todo el apoyo brindado para la realización de este trabajo.

A Paco Ignacio Taibo II

Escritor

Quien dio claridad a mis ideas, una grata entrevista, pero sobre todo por la recomendación de hablar con Mauricio-José Schwarz.

A Mauricio-José Schwarz

Escritor

Por el apoyo, la entrevista, el libro, la dedicatoria y la sugerencia de leer a Lovecraft.
Y por lo que para mí significa tener contacto con la literatura.

A mis amigas de la universidad

Laura, Patricia, Diana, Alma y Martha

Por todo lo compartido en una etapa fundamental de nuestras vidas y la capacidad de seguir siendo amigas.

A mi primo

Juan Carlos Mena Gómez

*A quien en algún momento prometí que le
dedicaría mi tesis.*

Porque representa alegría, solidaridad y dedicación.

A Federico Ubaldo

*Por hacerse presente en los momentos en que más lo
necesito y porque sabe ser amigo.*

*A todos aquellos que de una u otra forma esperaban
que llegara este momento*

GRACIAS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO 1	
ARGUMENTACIÓN TEÓRICA	1
1.1 Argumentación teórica	4
1.2 ¿Por qué la televisión?	9
1.3 <i>Hora Marcada</i>	11
1.4 Suspense	14
1.5 Técnicas televisivas y cinematográficas	15
1.6 Análisis del relato	18
CAPÍTULO 2	
LA TELEVISIÓN	20
2.1 Historia de la televisión en México	23
2.2 Televisa	26
2.3 La programación televisiva	27
CAPÍTULO 3	
EL GÉNERO NEGRO EN MÉXICO	37
3.1 Ubicación del programa dentro del género al cual podría pertenecer	38
3.2 Género de terror	43
3.3 En el caso de México	51
CAPÍTULO 4	
LA MUERTE Y SU SENTIDO	54
4.1 La muerte en las culturas prehispánicas	56
4.2 El significado de la muerte con la llegada de los españoles	58
4.3 Muerte y celebración de Día de muertos	59
4.4 El concepto de la muerte y el del muerto	64
CAPÍTULO 5	
HORA MARCADA	71
5.1 <i>Hora Marcada</i>	72
5.2 Del guión al producto final	78
5.3 Programa	80

CAPÍTULO 6	
MODELO DE ANÁLISIS DEL RELATO TELEVISIVO	88
6.1 Las funciones son el primer nivel del análisis del relato	97
6.2 El modelo de análisis	100
6.3 Plano de la Historia	106
6.4 Aplicación a “Galatremos en el Mar”	112
6.5 Plano del discurso	130
6.6 Aplicación a “La Última Morada”	155
6.7 Aplicación a “Acábalos, Johnny”	176
CONCLUSIONES FINALES	194
ANEXOS	203
1. Entrevista a Carmen Armendáriz	204
2. Entrevista a Paco Ignacio Taibo II	220
3. Entrevista a Mauricio-José Schwarz	227
4. Guión de “Galatremos en el mar”, escrito a partir de lo visto en el programa	244
5. Guión original de “Acábalos, Johnny”	260
7. Glosario de términos	279
8. Figuras literarias	282
BIBLIOGRAFÍA	283

INTRODUCCIÓN

Que oscuro y frío es este lugar terrible donde los ojos mueren cuando despiertan. Muerte, eres todopoderosa; desde una mueca sonriente vigilas el miedo que desfigura la máscara humana luz de las estrellas, ensucia el agua luna talada, vaga incierta y demente sobre la tierra: que nos persiga el terror a ser manchados por la peste de tu penumbra justo donde ramifican nuestras venas, crece una raíz oscura que irreversible inmoviliza. Esta raíz horada, ciega y deja en los ojos nada más un nido vacío de imágenes, desmorona la piedra del sueño y el vértigo asciende por el ojo ennegrecido y los ojos son costras de hielo que detienen las lágrimas, son esa casa de nadie que se derrumba y los ojos son ventanas giratorias que dan vueltas y vueltas en círculos sobre las cuencas vacías, ahí donde ya no se contempla más la luz.

Cuauhtémoc Vite

El miedo es una de las muchas sensaciones con las que se encuentra estrechamente relacionado con el terror. Lo siniestro y lo pavoroso surgen de los miedos que todo individuo oculta a sí mismo y a los demás. El terror aparece en el ser humano cuando éste se encuentra cara a cara con sus propios miedos.

En este tipo de relatos iniciados por Machen y llevados a la perfección por Lovecraft, surgieron extraños monstruos que habitaban en las inhóspitas profundidades del mundo de los hombres y que ejercían poderes malignos mediante brujas, y otros personajes demoníacos que corrompían a los hombres.

Las imágenes eran conocidas, se trataba de cementerios, castillos tenebrosos llenos de misterio, villanos infernales, hombres lobo, vampiros y demonios.

Los ingredientes de este género eran las criptas, los fantasmas o monstruos, así como las tormentas, tempestades y la nocturnidad.

El propósito de este tipo de relatos ha consistido en dejarnos en suspenso durante largo tiempo respecto a cuáles son las convenciones que rigen el mundo por él adoptado, o bien esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. En este caso vuelve a cumplirse la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real.

En la actualidad más que el retorno de los héroes maléficos, se trata esta vez del terror producido por amenazas, si no cotidianas, al menos plausibles dentro de la angustiosa lógica de nuestros días, la amenaza animal, la tecnología o incluso la propia monstruosidad interna del ser humano. El problema ha consistido en hallar sustitutos válidos y eficaces a aquellos monstruos, y se ha optado por lo más fácil: la acumulación de efectos escalofriantes, buscando siempre el impacto directo sobre el espectador.

Éstas son algunas de las características que podemos encontrar en los relatos de *Hora Marcada*, y partiendo de esa consideración es que la presente investigación se ocupa del análisis de este producto comunicativo.

Así en el primer capítulo se ubica al programa dentro de la situación comunicativa concreta en la que se inserta y, se expone la perspectiva teórica desde la cual serán analizados los relatos de *Hora Marcada*, que es el Estructuralismo.

El análisis estructural es un método de investigación que, desafiando el empirismo y el positivismo, toma como objeto de estudio un sistema y, por tanto, se preocupa de las relaciones recíprocas de las partes de un todo y no del estudio de las diferentes partes aisladas, con él se analiza la realidad a partir del reconocimiento de que ésta se encuentra formada por estructuras. Se trata de sustituir los estudios parciales de causalidades lineales por estudios generales de interdependencia, de abarcar la totalidad del objeto de estudio, previamente acotado, de distinguir los diferentes componentes y de establecer las relaciones básicas entre esos componentes.

Por tanto, el análisis estructural se basa en el estudio de la estructura, esto es, del conjunto de elementos y de interrelaciones que caracterizan, con cierta permanencia, una determinada situación real, así interdependencia, globalidad y permanencia se convierten en conceptos fundamentales del análisis estructural.

Con este método se estudia la globalidad de la realidad, que posee una serie de propiedades diferentes de las de cada uno de los elementos que la configuran; se estudian las interdependencias, ya que el funcionamiento de cada una de las partes del todo depende de las relaciones que mantiene con las otras partes y, por tanto, no puede entenderse dicho funcionamiento de forma aislada.

Se estudia, además, la permanencia, en la medida en que los elementos y las relaciones de la estructura son estables durante largos periodos de tiempo. La importancia de un hecho depende de la totalidad en que se integre, de su posición en la misma.

Conviene aclarar que el análisis estructural es descriptivo pero también es teórico, ya que una verdadera descripción ha de ser al tiempo su propia explicación. Dicha explicación de la realidad se basa en el descubrimiento de las leyes que regulan las relaciones de interdependencia y que permanece en lo subyacente de la estructura.

Así pues, cuando utilizamos el análisis estructural tratamos de describir una cierta realidad a través de elementos que la componen y de explicarla a través de las interrelaciones entre dichos elementos y lo hacemos para un horizonte temporal concreto.

El análisis estructural no ha sido superado, sino integrado, en la medida en que su potencial para contribuir al aumento del conocimiento científico no ha sido rechazado y sustituido por otra metodología de análisis.

En el segundo capítulo se aborda el tema de la televisión y cual ha sido su desarrollo a lo largo de cuarenta años, considerando el tiempo en que *Hora Marcada* sale al aire. Incluso se hace referencia a lo que hoy domina con mayor franqueza la televisión comercial que es y será la venta tanto de sus programas como de los productos de los anunciantes que le dotan de ganancias.

Con independencia de la calidad, el contenido y de la función sociocultural que represente para determinados sectores de la población o grupos étnicos específicos. En este tenor, muchos programas se han sujetado al escrutinio de la audiencia a través de la medida al aire pero también de la opinión de grupos y asociaciones que en su momento han ejercido presión para que salga del aire determinado programa.

En este contexto aparece *Hora Marcada*, una producción mexicana que inició su transmisión semanalmente por el Canal 2 de Televisa a partir del 7 de febrero de 1989 y duró al aire poco más de dos años.

Es innegable la trascendencia en el ámbito social y cultural de la televisión incluso el impacto psicológico que produce y por ello son aspectos que serán considerados pero que de ninguna manera determinarán el rumbo de la investigación.

La televisión es autosuficiente para la creación, producción y difusión de sus mensajes. Es un medio que ha desarrollado su propio lenguaje, incluso se dice que las imágenes permiten que el público construya el significado del mensaje que le ofrecen. Y es que, a través de las imágenes puede remitirse a los códigos de uso social compartido o códigos generales.

El que en este programa se emplearan técnicas cinematográficas y televisivas no significa que se quiera establecer las diferencias entre ambos medios de comunicación sino más bien, destacar las ventajas que representa el crear un programa aprovechando lo que ofrecen tanto la televisión como el cine, en busca de una mejor calidad en la construcción del mensaje que se va a transmitir.

A esto se debe agregar el hecho de que ahora Televisa es un conglomerado que cuenta con varias compañías, que operan, en su mayoría, en áreas afines a la producción televisiva, radiofónica, cinematográfica; publicaciones, espectáculos, discos, inmobiliarias, servicios y turismo. Además de las empresas afiliadas como Cablevisión, S.A. y, de la renta y venta de videocasetes, etc.

Ya en el tercer capítulo se trata el tema de los géneros con el propósito de ubicar al tipo de relatos que se presentan.

En todas las épocas es posible encontrar relatos en los que se advierte un cierto erotismo y un amor por lo decadente y ruinoso, en donde la depresión profunda, la angustia, la soledad y el amor enfermizo, aparecen vinculados con lo oculto y lo sobrenatural. El autor crea ese marco sobrenatural que facilita el terror, el misterio y el horror. Los lugares son solitarios y a veces espantosos, se da importancia al escenario arquitectónico para enriquecer la trama, las sombras y contornos de luz delimitan espacios y recrean sentimientos melancólicos. Se ofrece en ocasiones una polarización del bien y del mal.

En este capítulo se incluye la información obtenida a través de las entrevistas realizadas a los escritores Paco Ignacio Taibo II y Mauricio-José Schwarz. Su aportación fue la que ayudó en buena medida a definir el género al cual pertenece *Hora Marcada*.

La muerte y su sentido es el título del cuarto capítulo, en el cual se da toda una explicación del significado que se le ha dado a la muerte, y como es que ha estado presente en las culturas prehispánicas, con la llegada de los españoles, hasta llegar a las celebraciones que se realizan en nuestro país y que obviamente se reflejan en el tipo de relatos que nos ocupa.

Lo que da cuenta no sólo de la relación tan cercana y tan directa del mexicano con la muerte, sino del carácter festivo con el que se le asocia. Todo esto ha llevado muchas veces a pensar que en realidad se trata de una celebración de tipo pagano que se ocultó bajo la apariencia de un culto religioso. Sin embargo, entender la conducta de los hombres y mujeres de nuestro país, va más allá de este tipo de juicios con los que continuamente se ha tratado de definir su sentir respecto de un fenómeno como la muerte.

La muerte es, a fin de cuentas, el acontecimiento universal e irrecusable por excelencia, es lo único de lo que estamos verdaderamente seguros, aunque ignoremos el día y la hora en que ocurrirá, su por qué y cómo es que debemos morir. Esto se confirma con lo que apuntaba Mauricio-José Schwarz, con relación a la muerte, y es que él decía que “¿Qué es más fuerte que la muerte? - Nada”.

El capítulo cinco, se ocupa específicamente de *Hora Marcada*, datos acerca del tipo de producción, sus características, cómo es que fue presentado en su época, información que se obtuvo de la entrevista realizada a la productora del programa, Carmen Armendáriz Pardo. También se habla de los guionistas, directores y jóvenes realizadores que participaron en este proyecto y que en la actualidad gozan de importantes reconocimientos como Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón.

Además se incluye la comparación que se hizo entre el guión original y el programa que finalmente se produjo.

En el capítulo seis, se presenta el modelo de análisis del relato televisivo aplicado a algunas de las emisiones de *Hora Marcada*, que permitirá entender cual es la estructura del tipo de historias que fueron presentadas.

Finalmente lo que interesa es conocer qué es y cómo es *Hora Marcada*, es decir, cómo se construye un programa de este tipo y cómo se organizan los elementos que integran las historias.

CAPÍTULO 1

ARGUMENTACIÓN TEÓRICA



Desgraciado es aquel a quien los recuerdos de su infancia sólo traen miedo y tristeza. Maldito está el que sólo puede rememorar horas solitarias en cámaras vastas y lúgubres, de oscuras cortinas y enloquecedoras hileras de libros antiguos o aterradas vigiliás en bosques sombríos de árboles grotescos, gigantescos, cubiertos de enredadera, que agitan silenciosamente sus ramas retorcidas en las alturas. Tal destino me han dado los dioses a mí. ¡A mí, al ofuscado, al frustrado, al estéril, al roto! Y, sin embargo, me aferro desesperadamente a estos recuerdos marchitos, cuando momentáneamente amenazan con despertar los otros que yacen en el fondo más secreto de mi memoria.¹

El propósito es hacer un análisis de *Hora Marcada* como programa de televisión que en apariencia se presenta de una forma diferente al introducir nuevos elementos visuales, producto de la combinación de técnicas cinematográficas y televisivas; y de contenido, a través de sus historias.

Observar el fenómeno desde una perspectiva propiamente comunicativa que permita entender cómo se lleva a cabo dicha práctica. Tomando en cuenta que se trata de un programa de entretenimiento que presenta historias llamadas de terror y en donde se tiene como referencia a la muerte.

Lo que se pretende entonces es conocer cuál es el mensaje de *Hora Marcada*, cómo se construye, cómo se presenta, qué es lo que en un momento dado lo caracteriza y cuál es la visión del mundo que ofrece, para finalmente saber cómo funciona, es por eso que se pensó en un análisis de la estructura del mensaje.

Más adelante se hará referencia con mucho más detalle a esta cuestión, ya que por el momento resulta conveniente ubicar al programa, es decir, al mensaje dentro del proceso de comunicación en el que se inscribe y del cual es parte esencial.

1. LLOPIS, Rafael, *Antología de cuentos de terror 3*, de Arthur Machen a H. P. Lovecraft, p. 192.

Así, en principio, se entiende por comunicación a la interacción que se da entre dos o más seres vivos que intercambian información mediante formas expresivas y para ello se sirven de un medio o instrumento que les permite contactar en tiempo y espacio.²

Se trata de ir precisando como participan estos componentes en una interacción comunicativa concreta. Hablar de los Actores de la Comunicación.³

Por un lado, el Actor Emisor o Ego, quien se ocupa de crear el mensaje y a quien habrá que definir dado que en un proceso tan complejo como el de *Hora Marcada*, resulta difícil decir quien en realidad ocupa esta posición. Primero porque existe un escritor, que crea la historia; un director, encargado de coordinar el trabajo de un grupo de personas en función de la historia y la forma en que será presentada y representada, en ocasiones es autor de la misma; una productora, que marca las pautas generales a seguir, pasando por encima del trabajo de escritores y directores y; finalmente, existe una empresa televisiva muy importante que determina la programación que va a salir o no al aire y que desde luego juega un papel fundamental en este tipo de comunicación.

Por otro lado, habrá también que hacer algunas consideraciones respecto al Actor Receptor o Alter, a quien en algunas ocasiones llamaremos público, por ser este último un término más preciso para señalar a quién va dirigido el contenido del mensaje, ya que de acuerdo con el tipo de comunicación que se establece, no se da una respuesta inmediata y éste continúa en su posición de actor pasivo que no participa en la producción del mensaje.

Desde luego que no se pretende definir al público en forma particular, más bien se trata de usar la expresión de una manera general, ya que es muy posible que en determinados momentos se diga que Ego sí produce el mensaje para un público específico y puede ser válido desde el punto de vista en que se ha dado por clasificar a este último.

2. Definición tomada en el mismo amplio sentido que plantea Manuel Martín Serrano, en su libro: *Teoría de la Comunicación. Epistemología y análisis de la referencia*, pp. 13-24.

3. Actor es todo ser vivo que realiza acciones, que actúa comunicativamente. Tomado del libro de M. M. Serrano, *Teoría de la Comunicación. Epistemología y análisis de la referencia*, p. 24.

Sin embargo, es necesario que quede claro que se hará referencia al Actor Receptor o público, en función de lo que sea posible extraer del programa, de lo que pudiera suponer Ego a propósito de las características de quien va a recibir el mensaje pero no se pretende hacer una investigación sobre las condiciones de recepción e interpretación de los contenidos transmitidos por la televisión.

Por lo que se refiere al medio de comunicación que se utiliza, es interesante ver que pasa, dado que se trata de un tipo de comunicación masiva y lo que le da este carácter es la televisión. Al hablar de televisión habrá que hacer también una serie de precisiones que permitan saber claramente cuando se haga referencia a ésta como aparato tecnológico transmisor y reproductor de señales de audio y video; o cuando se trate de la televisión como empresa productora de programas, Televisa; o cuando se piense en ésta como una de las instituciones mediadoras más importantes. Todo esto le da una dimensión muy específica al tipo de interacción comunicativa que se establece y que hace que ya no se trate tan sólo de una historia que se cuenta.

Y finalmente el mensaje, se ha dejado al último por ser la parte más importante y lo que aquí interesa básicamente. Sabiendo cómo es y cómo funciona se podrá entender como se comportan el resto de los componentes que integran el sistema comunicativo. Lo que de ellos se diga dependerá, en mayor medida, del programa, de esa transmisión de contenidos, de ese concepto que es *Hora Marcada*, de todo el proceso de producción que concluye en un producto terminado que es lo que se ve en pantalla y sobre ello se hará el análisis.

1.1 Argumentación teórica. En este sentido, y como ya se había mencionado anteriormente, se trata de llevar a cabo un análisis estructural del mensaje por considerarlo pertinente para los propósitos de esta investigación, ya que es importante entender cómo se da el proceso de comunicación entorno a *Hora Marcada* porque, a final de cuentas, es el programa, el mensaje mismo, que hace que trascienda o no la interacción comunicativa. Es con lo que se tiene contacto, se ve en pantalla, llama la atención, gusta o disgusta, es aquello en lo que se puede ver algo distinto, etc.

La intención es mirar hacia el interior del proceso mismo y alejarse en la medida de lo posible de otro tipo de enfoques que desde luego no corresponderían a lo que debe tener en mente quien se interesa por la comunicación y sus prácticas.

No se pretende dirigir la investigación hacia planteamientos de tipo psicológico, en tanto que no se busca conocer los efectos que pueden producir esta clase de mensajes; tampoco se quiere juzgar el mal uso social de que se acusa a la televisión, crítica que no es del todo injustificada.

Tampoco se busca guiar el trabajo hacia una investigación de tipo antropológico por lo que culturalmente significa la Muerte. Sin embargo si se podrá buscar una explicación ante este hecho, esta presencia o ente, o como se le quiera llamar, por la referencia que se hace en un programa de televisión y, sobre todo, por las características de *Hora Marcada*.

Lo que sí vamos a hacer es apoyarnos en lo que han hecho los estructuralistas y la gente que de alguna manera se vincula con esta tendencia, conscientes de que no existe una teoría estructuralista pura como tal, ni tampoco una metodología única que sirva de guía a los propósitos de este trabajo. Recurrir a los modelos que han desarrollado para explicar objetos de la realidad, los fenómenos que se suceden fundamentalmente en lo que a comunicación se refiere.

Aquellos modelos que se han aplicado a los relatos y sus estructuras, de los que se han podido extraer ciertas formas básicas que permiten conocer más allá de lo que se dice, lo que ellos llamarían encontrar la estructura profunda del relato.

Hora Marcada es un relato, cuya estructura ha quedado bien definida por las relaciones que se establecen al interior de él mismo entre los elementos que lo integran, y que es lo que aquí se pretende descubrir a lo largo del análisis que se propone.

En este sentido habrá que empezar por decir que se entiende por estructura, y para ello se ha recurrido a la definición propuesta por Jean Piaget en *El estructuralismo*.

Estructura es, entonces, un sistema de transformaciones que implica leyes como sistema y que se conserva o enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que estas lleguen más allá de sus fronteras o recurran a elementos externos.⁴

Siguiendo con lo expuesto por Piaget, ésta comprende los tres caracteres de *Totalidad*, *Transformaciones* y *Autorregulación* que deben dar lugar a una formalización.

Esto es, que está formada por elementos que se encuentran subordinados a leyes que caracterizan al sistema como tal; estas leyes, llamadas de Totalidad por Composición, confieren al todo propiedades de conjunto distintas de los elementos. En donde lo que importa no es el elemento, ni un todo que se imponga como tal, sino las relaciones entre los elementos, es decir, los procedimientos o procesos de composición, cuyas leyes son las del sistema.

Considerando que todas son sistemas de transformaciones, es necesario distinguir los elementos que se encuentran sometidos a tales transformaciones y las leyes que rigen a éstas.

El último carácter fundamental de las estructuras consiste en regularse por sí mismas, lo que implica su conservación y cierto cierre. No obstante que se encierre en sí misma, no significa que ésta no pueda entrar, en calidad de subestructura, en una estructura más grande, donde las leyes de la subestructura no se alteran, sino que se conservan.

Así se podrá ver una estructura de programa en el diseño general de la serie y subestructuras referidas a cada emisión, en donde a su vez cada emisión es una estructura en sí misma y subestructura dentro del concepto general de *Hora Marcada*, que cumple con todos y cada uno de los caracteres que la designan.

4. PIAGET, Jean, *El Estructuralismo*, Introducción y ubicación de los problemas, p. 10.

En este momento es pertinente señalar que tanto el término estructura como el de sistema se habrán de considerar como términos que se corresponden, en donde la presencia de uno conlleva necesariamente a la presencia del otro. Sin embargo dada la similitud de los mismos, conviene distinguir algunos de ellos. Sobre todo lo que a sistema se refiere, para poder diferenciarlo del sistema de comunicación que se mencionó anteriormente.

Así, por sistema de comunicación se entiende aquel que incluye actores, instrumentos, expresiones y representaciones, éstas dos últimas se presentan en el mensaje o producto comunicativo.

Mientras que para referirse a la estructura del mensaje como sistema, vamos a decir que se trata del sistema estructural.

“Un sistema estructural, que en un primer momento es concebido como un orden inmanente (en el sentido de Hjelmslev). La inmanencia del sistema responde a una exigencia metodológica (describir y circunscribir el objeto antes de considerar su génesis y su historia)”.⁵

Este sistema “no es un sistema de elementos sino un sistema de relaciones entre elementos, relaciones encaminadas a producir un determinado efecto, esto es la función del sistema. Definir un sistema consiste en descubrir su función y en inventariar los elementos, cuyas relaciones parecen pertinentes para la realización de esa función. Los elementos pertinentes serán sólo los fenómenos significativos interiores al sistema”.⁶

Una vez definido el sistema y sus elementos pertinentes, será posible trabajar sobre la estructura. Construir un modelo que facilite su comprensión.

Por modelo, se entiende, “que no es una estructura, es una simplificación de lo real en la que se lee más fácilmente la estructura”.⁷

5. ÁVILA GUZMÁN, Xavier Ignacio *et al*, *Antología de estructuralismo*, p. 30.

6. *ibidem*, p. 31.

7. *idem*.

Al aplicar un modelo se busca la “identidad de relaciones entre el modelo construido y la estructura del sistema considerado”. Que quede claro, que *identidad* no quiere decir que sean iguales, lo que se pretende es hacer una representación de esa realidad, que en este caso es el programa, expresada a través de un modelo; es decir, algo que se le parezca.

La construcción de un modelo es posible porque se tiene como objeto de estudio una estructura que cumple con todos y cada uno de los caracteres que ya antes se habían mencionado. La estructura del mensaje de *Hora Marcada*, en su diseño general y en particular en cada emisión, es una estructura cerrada ya que ha quedado perfectamente definida y que en tanto producto comunicativo terminado, es impermeable a la influencia de elementos que pudieran introducir nuevas pertinencias que procedieran de alguna otra estructura de programa diferente a la que nos ocupa.

Desde esta perspectiva, se ha de considerar, a lo largo de la investigación, al mensaje de *Hora Marcada* como una estructura cerrada. Esta condición permitirá establecer un número limitado de relaciones entre los elementos que la conforman.

Sobre todo en este tipo de mensajes en los que Ego hace una selección precisa de todo aquello que va a constituirlo. Para ello recurre a determinadas formas expresivas que son tomadas de una serie de códigos, que pueden ser estéticos, lingüísticos, sonoros e icónicos.

La identificación de estos códigos, el cómo funcionan y se organizan permitirá entender no sólo el cómo se estructura el mensaje, sino también como se lleva a cabo el intercambio de información, y así, saber que es lo que en un momento dado ofrece Ego y qué es lo que de alguna manera exigiría de Alter.

Son códigos sobre los que habrá que centrar la atención porque del uso que de ellos se hace y la forma en que se expresan depende aquello que se busca, que es poder mostrar que se trata de un producto televisivo de calidad en muchos sentidos.

En *Hora Marcada*, por sus historias, por las caracterizaciones, la música, los efectos, los sonidos y en general el tipo de producción que se realiza es posible apreciar una calidad que no es muy común encontrar en la programación televisiva.

Con esto no se intenta negar la existencia de ciertos intereses, que determinan el rumbo que ha de tomar la aparición de un programa, el contenido mismo del mensaje, los criterios que se tienen que tomar en consideración para la transmisión de tales contenidos, incluso las condiciones que impone el medio televisivo en todos sentidos, en lo que a tecnología se refiere, en cuanto a empresa de televisión y en cuanto se trate de la institución mediadora que representa, etc. Es sólo, que como ya se había mencionado, se trata de una propuesta interesante, así que habrá que ver que sucede una vez que se lleve a cabo el análisis.

1.2 Por qué la televisión. La televisión por ser éste el medio que se escogió para relatar una serie de historias, llamadas de suspenso, bajo el concepto de *Hora Marcada*. Es necesario considerar que la preferencia por un medio se justifica porque la comunicación en uno u otro, asegura el fin que se persigue. En este sentido, quizá se pensó en la televisión por que aparentemente es más fácil contar historias a través de imágenes y sonidos. Esta condición la coloca dentro de los medios de comunicación masiva, que a diferencia de la radio y la prensa, posee la ventaja de ser un medio audiovisual, cualidad que comparte con el cine, aunque no la inmediatez.

La televisión ocupa una posición privilegiada. De todos los medios de comunicación masiva, es el más importante y de mayor impacto, no sólo por la posibilidad de transmisión que tiene al alcanzar una mayor cobertura, sino por la relación que se ha establecido entre éste y el público.

Por ahora lo que nos interesa es hablar de la televisión en su condición de medio audiovisual, cualidad que como se había señalado comparte con el cine.

De hecho, es sobre ambos medios que se centrará la atención, dado que se trata de un programa que fue pensado en función del medio televisivo, pero que en su proceso de producción se alimentó, además, de las técnicas y el lenguaje propios del cine.

Hora Marcada, es quizá una muestra de que es posible hacer programas de calidad que difícilmente se producen y que tanta falta hacen en la televisión mexicana.

Más aún porque se trata de un programa de entretenimiento y se supone que dentro de las funciones principales del medio está la de entretener.

De ahí, el hecho de centrar la atención precisamente en lo que se refiere a cómo se construye un determinado mensaje cuando se conjugan las formas expresivas de estos dos medios. Porque si bien es importante lo que se dice, también lo es el cómo se dice.

Volviendo con la televisión, no es que ésta requiera de otros medios de comunicación para poder hacer buenos productos, es sólo que resulta una propuesta interesante y atractiva.

La televisión posee la capacidad de crear mundos, seres, situaciones y estados de ánimo con una facilidad y rapidez que ningún otro medio puede lograr. Una de sus características, y muy importante, es la continuidad de su programación, con lo que crea costumbre en el público respecto a lo que se puede ver en una determinada hora y canal.

Sin embargo, esta necesidad de dar continuidad a su programación ha hecho que se busque la cantidad ya no la calidad. El problema es que para dar esa continuidad se satura la barra programática con series, películas, caricaturas, eventos deportivos, etc., la mayoría de ellas son producciones extranjeras.

Lo cierto es que lo que se producía en México, era muy poco, y no eran programas precisamente muy buenos al parecer es porque no resultaba rentable producir en nuestro país y era más barato comprar los programas y series que se hacían en el extranjero.

Además de que a la televisión siempre se le ha criticado su subordinación a intereses políticos y publicitarios, y es que realmente monopoliza casi por entero las grandes cifras de este mercado.

Referirse a la televisión es muy complejo y es necesario precisar muchas cuestiones. Ya que hablar de televisión en México, es hablar de Televisa, porque no existe o no existía una competencia por parte de la televisión estatal digna de ser considerada, cuando menos en el tiempo en que salió al aire el programa de *Hora Marcada*.

1. 3 *Hora Marcada* fue un programa que se insertó en el amplio contexto de la televisión mexicana, a finales de los 80's y principios de los 90's.

Por su naturaleza se ubica dentro del género de suspenso, televisivamente hablando, es un programa en donde se presentaron historias a las que se les daban distintos tratamientos, entre ellos: la tragedia, el drama, el terror, etc. En donde se hace referencia a la muerte y se juega con lo posible y lo imposible, con lo real y lo extraño.

Con una duración aproximada, por historia, de veintidós minutos. Los ocho minutos restantes corresponden a los comerciales y a las identificaciones del canal.

Hablar de la programación televisiva en ese momento, era referirse a varias instancias. Por un lado, lo que presentaba Televisa en sus canales 2, 4, 5, y 9; por otro lado, lo que ofrecía la televisión estatal en el Canal 13 y en menor medida la cultural del Canal 11; y ya para ese entonces podía comenzar a hablarse de *la nueva programación por cable*.

En sentido inverso se decidió descartar aquello que no se tomaría en cuenta de la programación televisiva:

Primero, la transmitida por cable no era recibida por una población considerable y eso se debía a su costo; independientemente de las constantes promociones que se realizaban y que facilitaban el acceso a estos canales.

Segundo, el Canal 11, aunque con una cobertura nacional, su programación era y sigue siendo, básicamente de índole cultural.

Tercero, lo que en el Canal 13 se ofrecía no representaba una competencia real o una alternativa frente a lo presentado por Televisa, cuando menos en el tiempo en que aparece *Hora Marcada*, no obstante que en ese tiempo la televisión estatal contaba además con los canales 7 y 22, sin embargo, su programación estaba constituida principalmente por series y películas de producción extranjera filmadas varios años atrás, y algunos eventos deportivos, sin olvidar que la televisión estatal tenía una cobertura nacional y una infraestructura tecnológica que en nada se comparaba con la de la televisión privada.

El problema es que durante mucho tiempo la programación de procedencia extranjera se vio incrementada considerablemente, y no fue la excepción en el tiempo que existían tanto la televisión pública como la privada. En este tipo de programas se mostraba una realidad que no correspondía con nuestra forma de vida. Peor aún era el hecho de que esos modelos de vida eran tomados y reproducidos dentro de lo poco que se hacía en la televisión en México.

A decir verdad, no era mucho lo que se producía en lo que a programación televisiva se refiere. Ni siquiera en Televisa, porque en sus canales 4 y 5, salvo las cápsulas informativas y alguno que otro juego de fútbol, el resto estaba integrada por producciones extranjeras que iban desde las caricaturas o dibujos animados hasta la transmisión de eventos especiales, pasando por películas, series y mini-series, deportes, etc.

Y es que al parecer resultaba más cómodo y económico adquirir o comprar los derechos de éstos, que producirlos. Sólo en el Canal 2 *El Canal de las Estrellas*, se producían ciertos programas y algunos de ellos se pasaban en vivo.

La programación de este canal estaba constituida por secciones informativas y de entretenimiento, eventos deportivos, telenovelas, de concursos y algunas otras emisiones de distintas características y tratamientos diferentes.

Sin embargo, con esto ha sido suficiente a lo largo de su historia ya que es una programación que gusta, que cautiva, y esto se debe en gran medida a la relación que se ha establecido entre la televisión y el público.

Por eso se menciona que es una televisión que, a través de su programación diaria e ininterrumpida, “facilita procesos de identificación y proyección que colocan al público en una posición relativamente pasiva en cuanto a la decodificación de los mensajes, lo expone a una sintaxis audiovisual hacia la cual ya ha sido televisivamente educado, a la vez que le muestra situaciones extrapolables a su cotidianidad”.⁸

Lo que demuestra el cómo a través de los deportes, las telenovelas, los noticiarios, los programas de concursos, los musicales, los teleteatros, etc., el público se recrea y vive desde el modelo de esparcimiento o de concepción de la vida que ha generado Televisa.⁹

De ahí que se diga que el alma del consorcio televisivo reside en su programación y que el secreto de su poder está en su capacidad para seducir. Más aún, la programación de Televisa fascina porque se cree en ella. No obstante que sean programas que constantemente están repitiendo los mismos modelos, las mismas formas y hasta la retransmisión de los mismos programas como *El Chavo del ocho*.

Los cambios cuando los hay, se dan en las situaciones, los personajes y las historias, pero no en la concepción del mundo, no en la variedad de los temas y su tratamiento, no en la búsqueda de nuevas formas ya que los temas siguen siendo los mismos, los cambios no trascienden su contenido, son en realidad poco significativos.

Es por eso que resultaba extraño que hubiese aparecido un programa de las características de *Hora Marcada* y que se haya transmitido por Televisa, razón por la cual es interesante ver cómo es que funcionaba en la medida en que se presentaba de forma novedosa.

8. LOPEZ-PUMAREJO, Tomás, *Aproximación a la telenovela*, p. 27.

9. *ibidem*.

Sobre todo porque en ese momento se percibía un proceso continuo de desgaste de las imágenes que se presentaban y esto había hecho que el público, de alguna manera, exigiera imágenes diferentes, modelos distintos.

En este sentido, el productor, que es el encargado del programa en su conjunto, es quien debía buscar nuevas formas para expresar los contenidos deseados y que éstas en la medida de lo posible salieran de esos modelos preestablecidos que caracterizaban y siguen caracterizando a la programación televisiva en nuestro país.

Sin embargo, entorno a esto, era posible que se dieran una serie de contradicciones, porque si bien es cierto que el público cada vez exige más, también es cierto que se trata de un público en el que se ha creado costumbre respecto a lo que se ve en pantalla y que quizá no está en condiciones de realizar un mayor esfuerzo en la comprensión de un mensaje que pudiera parecer no tan fácil de asimilar. Por eso habría que observar que sucede en los procesos comunicativos de esta naturaleza. Al parecer *Hora Marcada* es uno de esos programas que no son fáciles de entender.

1.4 Suspense. *Hora Marcada* inició con una serie de historias creadas bajo un concepto muy particular y específico. Una idea que surgió aparentemente por la necesidad de hacer un programa de suspense que ya hacía falta en la televisión mexicana.

Un programa creado exclusivamente para este medio y es de suponer que debía ser distinto de las películas que se hacen para cine y que con tanta frecuencia se producen tanto en México como en el extranjero.

Ya se había señalado que es un programa que se ubica dentro del suspense. Sin embargo, si se parte de la definición de suspense, se tiene que éste se refiere a una expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso.

Cabría mencionar que por sus características podría ubicarse dentro de un género más amplio como es el género negro que contempla lo sobrenatural, lo extraño, el terror y el suspenso, entre otras clasificaciones específicas, sobre el que habrá que hacer una serie de precisiones.

Desde esta perspectiva se habrá de considerar al suspenso como una clasificación más dentro del género negro, con la intención de ampliar un poco más el concepto sobre el tipo de historias que se presentaron, ya que por su forma sería muy limitado clasificarlas a todas como de suspenso. Incluso por el tratamiento que se les dio podría designárseles como historias de terror, tragedias, etc.

Ahora bien, entorno a estas historias es que se lleva a cabo un largo proceso, que va desde la creación misma de la historia, pensada en función del medio en el cual será presentada, hasta llegar al producto final, es decir, lo que se difunde, lo que aparece en pantalla, pasando por un trabajo de producción que incluye o implica la conjunción de una serie de elementos humanos, materiales y técnicos con un fin muy preciso: la dramatización de una historia.

Alrededor de *Hora Marcada* converge una gran cantidad de intereses, no obstante que el propósito sea uno solo, que se fueron cubriendo conforme se desarrollaba el proceso de producción de la historia.

1.5 Técnicas televisivas y cinematográficas. Si se pensó que el programa debía ser distinto, tenía que ser un programa que fuera impactante y que tuviera cierta notoriedad, que es lo lógico, toda vez que se crea un producto comunicativo, quizá por eso se decidió reunir a gente que conociera de las técnicas y expresiones dramáticas que caracterizan tanto a la televisión como al cine; sobre todo porque éste último ofrece amplias posibilidades para relatar una historia, así como requiere de un seguimiento más detallado y estético.

El conocimiento de ambos medios y su correcta utilización abre la posibilidad de hacer programas más elaborados y de una mejor calidad. Así cuando se conjunta de alguna manera lo que Ego desea comunicar y el cómo sea interpretado ese deseo, esa intención por el equipo técnico, se logra un mensaje congruente entre lo que se dice y lo que se presenta en imágenes, es más entre la idea original y el resultado final.

Desde luego que se debe tener en mente que se trata de un mensaje que no sólo debe ser congruente, sino que además debe ser comprensible y eso depende de cómo se organicen los elementos con los cuales se construye.

Elementos que existen en la realidad del referente, de aquello a propósito de lo cual se comunica, lo que permite que Alter, es decir, el público esté en condiciones de juzgar el contenido del mensaje que se le presenta, independientemente de que el mensaje sea creíble o no, porque se tiene como referencia algo que no existe o que no se materializa como tal.

Sobre todo porque se trata de un medio televisivo que por su condición de medio audiovisual, y porque así se le ha caracterizado, se expresa con un lenguaje claro y sencillo que no precisa de un mayor esfuerzo por parte de Alter para su comprensión.

Bajo este concepto es que se construyen o deben construirse los mensajes, porque a fin de cuentas, lo que aparece en pantalla es el resultado de un largo proceso en el que se “negocia” entre lo que Ego desea comunicar y lo que Alter “quiere ver” o necesita, ya que de ello depende el éxito o fracaso de la práctica comunicativa que se realiza.

Sin embargo, parece ser que *Hora Marcada*, como programa, salió de esos parámetros al introducir nuevos elementos y estructurar de forma diferente sus relatos. De ahí, el interés por conocer qué es y cómo es.

De momento se puede decir que se trata de un programa de televisión que se transmitió por el Canal 2 de Televisa, cuyo concepto general era *Hora Marcada*, en donde se presentaron una serie de historias en las que se juega con la realidad y la ficción, en un ir y venir por el pasado, presente y futuro.

La mayoría de las historias, salvo dos o tres excepciones, iniciaban y concluían en una misma emisión que era independiente de las presentadas en episodios anteriores o posteriores.

Un programa que apareció semanalmente, en donde cada historia tuvo una duración aproximada de veintidós minutos, en el horario de las diez de la noche.

No obstante, *Hora Marcada*, es un programa que por su naturaleza resulta difícil clasificarlo ya que no se trata de una telenovela, porque no se da continuidad a sus historias; no es un teleteatro, como en algunas ocasiones lo llamaron durante el anuncio previo a su aparición, porque no se produce ni transmite en vivo, es decir, que el público no está presente durante la producción del programa y no se da esa relación directa que caracteriza al teatro; no es una película, independientemente de que su proceso de producción se base en técnicas propias de este medio, además de que su duración es muy corta; así que tal vez podría ubicarse en lo que se ha dado en llamar *Telefilm*, sin embargo antes de asegurar tal cosa será necesario precisar ciertas cuestiones al respecto.

Cada historia fue grabada en distintas locaciones, con una sola cámara, los actores y las actrices no utilizaban apuntador, no se requería de muchos personajes, se musicalizaba sobre la imagen y se editaba, lo que significa que se trataba de un programa pregrabado.

Es interesante señalar, que *Hora Marcada* no solamente se presentó como un producto novedoso, sino que además dio oportunidad a jóvenes realizadores - que anteriormente sólo se habían dedicado a la asistencia de dirección-, de dirigir sus propias historias. Esto no era común dentro de las producciones televisivas porque podía resultar arriesgado involucrar a gente que de alguna manera quería revolucionar en cuanto a los contenidos y la forma de expresarlos.

Precisamente ésta es una de las características de lo que en televisión se presenta con mucha frecuencia, programas en los que no se “arriesga”, en los que se procura no romper con la estabilidad y mucho menos el crear conflicto, es decir, nada que pueda afectar el éxito del mensaje que se transmite.

También resultaba atractivo porque en él participaron actores y actrices que no necesariamente eran reconocidos, cosa que tampoco era muy común, y menos aún, cuando lo que importa para quienes hacen televisión es no tanto lo qué se dice sino cómo y quién lo dice.

1.6 Análisis del relato. El objetivo es poder penetrar hacia el interior de su estructura, vista a través de las estructuras o subestructuras de algunas de las emisiones salidas al aire. Tratar de descomponer ese todo unitario que es *Hora Marcada*, para ir en busca de esos elementos que son esenciales y que le dan una significación propia que hace que sea considerado como un programa diferente en muchos sentidos.

Por ello se pensó en un análisis del relato, apoyado en los trabajos que se han realizado aplicados a diferentes relatos, y en la posibilidad de desarrollar un modelo -de análisis de relato- que sea adecuado a un relato televisivo y que contemple todas las implicaciones que esto conlleva.

Un modelo a través del cual podamos explicar el tipo de relatos que presenta *Hora Marcada*, que dé cuenta de los personajes, de sus funciones y sus acciones; de la temporalidad y especialidad en que se desarrollan las historias, es decir, de todo aquello que se contempla al momento de relatar una determinada historia.

Se recurrió a un trabajo que realizó Helena Beristáin, a propósito de un relato literario y de cómo podría ser analizado hasta llegar a su estructura profunda, el cual hizo una recopilación de todo aquello que se ha escrito en cuanto al análisis de relatos.

El propósito es retomar sólo aquello que pueda servir, teniendo presente que no existe un modelo único con el cual poder explicar todo tipo de relatos, el que aquí se desarrolle deberá corresponder a las exigencias de un relato de índole televisiva.

Con la intención de aplicarlo a algunas de las historias que se presentaron en *Hora Marcada*, de las cuales se tienen grabaciones y que se escogieron por la diversidad que ofrecen los distintos tratamientos que se les dieron a estas historias. Ya que como se mencionó, el que de alguna manera se conjunten técnicas y expresiones de dos de los medios de comunicación más importantes, dota de cualidades muy particulares a los relatos que se transmiten, específicamente a lo visto en *Hora Marcada*.

Así, hasta este momento, ha quedado delineada la perspectiva desde la cual se pretende analizar el programa de *Hora Marcada*. Se ha dicho que básicamente se trabajará con relación al mensaje en tanto producto comunicativo y cómo es que éste se expresa; aún cuando sean considerados el resto de los componentes que integran este complejo proceso comunicativo.

CAPÍTULO 2
LA TELEVISIÓN



Es la historia de un instante fugaz que va desde que la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón...¹

En el capítulo anterior quedaron esbozados varios de los aspectos sobre los que es necesario ahondar para llegar a una comprensión global del fenómeno que nos ocupa. Uno de esos aspectos tiene que ver con el hecho de que *Hora Marcada* se haya presentado a través de uno de los Medios de Comunicación Masiva más importantes como lo es la Televisión.

Esto sin duda le da una dimensión muy específica y lo hace aún más interesante, independientemente de las cualidades propias del programa que ya de por sí lo hacen atractivo. El hecho es que hablar de éste medio de comunicación no es sencillo, implica el tener presente muchos de los factores que lo determinan, y que obviamente condicionan al programa.

En este sentido, bien podría iniciarse por precisar ciertas cuestiones relacionadas con la televisión, que permitan saber cuándo se hace referencia a ésta como el aparato tecnológico; o cuándo se trata del medio de comunicación que se expresa mediante imágenes y sonidos; o cuándo se piensa en ella como una de las instituciones mediadoras más importantes. No olvidemos que con frecuencia el término televisión se usa de manera indistinta para referirse a estos tres aspectos.

1. Rafael Llopis, *Antología de cuentos de terror 3*, de Arthur Machen a H. P. Lovecraft, p. 20.

Por lo que concierne al aparato tecnológico, éste consiste en un centro transmisor y un centro receptor de señales, dicho en otros términos, se trata del televisor. Sólo que el común de la gente casi nunca le llama televisor, la mayoría habla de televisión por ejemplo: compre una televisión, vi en la televisión, etc. Creo que, en este sentido, no habría mayor confusión si se utiliza el término televisor cada vez que así resulte necesario.

En cuanto a la televisión como medio de comunicación hay mucho que decir, aún cuando es difícil de describir, porque “tecnológicamente dejó de ser un medio alimentado sólo desde los estudios y pasó a ser parte de un complejo sistema de transmisión de diversas señales. Socialmente la televisión es ahora un aparato de uso generalizado y cotidiano”.²

Francisco J. Martínez, en su libro *Televisa: siga la huella*, la define como un complejo técnico-industrial para la producción-difusión, en directo o diferido, de imágenes y sonidos por medios electrónicos.

A lo que se puede agregar que la televisión es ahora el medio de comunicación más importante y uno de los de mayor penetración, así como también el más complejo.³

En lo que se refiere a la televisión como institución mediadora, ésta difícilmente se deja ver como tal, la mayoría de las veces se presenta bajo la apariencia de ser el medio de comunicación a disposición de los actores.

No obstante, y esto es bien sabido, la función de control social que se ejerce sobre el medio queda manifiesta, aunque de manera implícita, en la determinación de los contenidos de su programación diaria.

Las vías, etapas, controles y filtros varían de acuerdo con el tipo de programa, aún cuando, de manera general, existe un control estricto respecto a la toma de decisiones, que se concentra y centraliza en los altos niveles de la jerarquía televisiva.⁴

2. “¿Cabe la democracia en la televisión?”. *Revista Mexicana de Comunicación*, p. 14.

3. No podemos olvidar la importancia que tiene un medio de comunicación como la radio.

4. Martínez Medellín, Francisco J., *Televisa: siga la huella*, p. 237.

Esta situación no es de ahora, basta con ver lo que ha sucedido a lo largo de la historia de la televisión en México, para poder entender el control que se tiene sobre los contenidos y la programación misma.

2.1 La historia de la televisión en México. Hablar de televisión en México es mencionar lo sucedido en más de 40 años de desarrollo, considerando el tiempo en que *Hora marcada* salió al aire, que fue a finales de la década de los ochentas. Es entender la consolidación del más grande monopolio televisivo, *Televisa*; es descartar la mínima participación del Estado frente al monopolio privado, sobre todo en materia de legislación, incluso señalar la impotencia de la televisión estatal de aquellos años para constituirse en una empresa digna de competir con Televisa.

Cabe recordar que la función de la televisión quedó perfilada desde sus inicios, en el momento en que el gobierno federal, luego de la petición de que la televisión fuera concesionada a particulares presentada por importantes representantes de la industria de la radiodifusión y de la prensa del país decidió concesionar a particulares la explotación del medio para su uso con fines comerciales.

Siendo “los grupos más fuertes de la industria radiofónica, formados por XEW de Azcárraga y XEX de O’Farril-Alemán-Jenkins, vinculados a poderosos consorcios norteamericanos, los que adquirieron las primeras concesiones para operar canales de televisión en el país”.⁵

El gobierno concesionó en 1949 primeramente al señor O’Farril, el Canal 4 para su explotación comercial. Dos años después inicia sus transmisiones regulares el Canal 2. A principios de 1952 se inaugura Televisión y en mayo de ese mismo año comienzan las transmisiones de Canal 5.

5. Citado en el *Marco histórico sobre el uso que el Estado ha dado a la radio y la televisión*, p. 22.

Los tres canales, que se localizaban en la ciudad de México, deciden unirse, debido principalmente a imperativos de carácter económico, y con ello se crea en 1955 el primer monopolio de la televisión: Telesistema Mexicano.

Bajo esta perspectiva es que se desarrolla en sus primeros años la televisión comercial. “Artistas y técnicos destacados de esas importantes cadenas de radio, delinearon los primeros programas”.⁶

En 1968, Televisión Independiente de México⁷ obtiene la concesión del Canal 8, que compite con el monopolio Telesistema Mexicano.

Esta competencia puso frente a frente a dos grupos económicos, pero la confrontación sólo duró algunos años, porque en 1972 deciden fusionarse y con ello formar el ahora más grande consorcio de América Latina: TELEvisa. “Desde su nombre mismo Televisión Vía Satélite, S.A., Televisa precisaba ya su afán por buscar un mayor despliegue, a través de la explotación de las innovaciones tecnológicas y con claros propósitos políticos”.⁸ Una manifestación del esfuerzo del monopolio comercial frente a la naciente televisión del Estado.

En medio de esta situación, la televisión estatal poco pudo hacer con respecto de sus canales, ya que aparentemente nunca existió una política bien definida de cuál debía ser la función, tanto del Canal 11 como del Canal 13, que en realidad respondiera a las necesidades y expectativas que se tenían respecto a la televisión del Estado.

Por un lado, el Canal 11 que ha sido definido como el canal cultural de la televisión mexicana, se distinguió por el contenido de su programación y por las instituciones que formaron su estructura financiera con un presupuesto oficial casi en su totalidad y productiva, que involucraba a la Secretaría de Educación Pública y al Instituto Politécnico Nacional.

7. Televisión Independiente de México (TIM), es la cadena de televisión de un grupo industrial de Monterrey, propietario de varias estaciones de televisión de provincia, principalmente en el norte de la República, en *Televisa: siga la huella*.

8. TREJO DELABRE, Raúl, *Televisa. El quinto poder*, p. 184.

Este canal se caracterizó por lo reducido de su presupuesto, lo que se refleja en las insuficiencias técnicas y de producción, las cuales no había podido superar la institución.

Y, por otro lado, el Canal 13, que era el único que podría pensarse competía con el monopolio privado. Este canal mantenía un modelo de programación mixto, de contenido comercial y el que se denomina cultural, con recursos del Estado, pero que era financiado además por la publicidad.

El hecho de que haya sido considerado como un canal “mixto” lo colocó en una situación de inestabilidad, por lo que no se podía catalogar, de acuerdo al tipo y contenido de su programación, como una institución completamente comercial.

Del total de su programación, esta empresa paraestatal era financiada en un 30% por publicidad y en ella participan con la mitad del porcentaje los mismos consorcios que se patrocinan por la televisión privada, y el resto es cubierto por publicidad de empresas paraestatales.⁹

La publicidad ha sido desde siempre una base importante del financiamiento de la televisión mexicana. Canal 13 logró definir su programación apoyándose en la función económica del medio, buscando que sus programas fueran rentables y que atrajeran a más patrocinadores.

Desde esta perspectiva se refleja cual ha sido la política de Estado con relación al uso y función de los medios de comunicación. Una política que ha variado de acuerdo con los cambios sexenales, mientras que el monopolio de la televisión, TELEvisa, que es uno y siempre ha sido el mismo, avanza dentro de la misma línea¹⁰ y se consolida cada vez más.

El panorama que presentaba la televisión mexicana era el del dominio de la iniciativa privada, frente a un desarrollo tímido y con frecuencia inconsistente de la televisión estatal.

9. *Marco histórico... op. cit.* p. 63.

10. *Televisa: siga la huella*, p. 59.

“Una televisión privada que nació y creció al amparo de gobiernos que no calibraron la importancia que habría de tener este medio de comunicación, y cobijada, también, en normas jurídicas insuficientemente claras y que permitieron una expansión indiscriminada de lo que habría de ser el consorcio Televisa”.¹¹

Razón por la cual se puede decir que no existía una competencia real entre la televisión privada y la televisión del Estado, cuando menos en el tiempo en que sale al aire el programa de *Hora Marcada*.¹²

2.2 Televisa. La institución televisiva más importante en ese momento y, por lo tanto, la que merece una mayor atención respecto al contenido de sus programas y a su programación en general; siendo esta última un reflejo claro de los intereses que determinan al medio de comunicación.

*Televisa se presenta a sí misma como la empresa de comunicación de masas de habla castellana más grande del mundo.*¹³

Se ha convertido en un fenómeno que constantemente se tiene que estar observando. Es importante por sus características, por sus recursos económicos, por sus recursos técnicos, por el número de canales, por el tiempo de transmisión, por la cantidad de público y porque finalmente es la empresa que tiene el control del medio y, con ello mantiene una ventaja considerable con relación a las otras instancias televisivas.

Esto demuestra que no es fácil hacer un seguimiento de la expansión del consorcio televisivo, ya que a cada momento se amplía el número de instancias extratelevisivas que la rodean.

11. *Televisa. El quinto poder...* p. 183.

12. Se está considerando sólo el tiempo en que *Hora Marcada* salió al aire, que es de febrero de 1989 a junio de 1991. En ese entonces la programación de Canal 13, en el horario de *Hora Marcada*, estaba constituida por series o películas norteamericanas y no había continuidad en su transmisión diaria o semanal.

13. MARTÍNEZ MEDELLÍN, Francisco, *Televisa: siga la huella*, pp. 154 y 155.

Sin embargo, hay quienes continúan abocados a la tarea de entender ese complejo sistema que representa Televisa, esto ha provocado que se descuiden aspectos tan importantes como el conocer qué es lo que se está produciendo en televisión y cómo es que se produce.

Claro que no se podría generalizar, en tanto que se hacen muchas investigaciones sobre los efectos que tiene determinados programas; pero es necesario insistir en el hecho de que no se preocupan mucho por ver que es lo que está sucediendo al interior mismo de la programación y, particularmente, en programas que podrían ser catalogados de buenos o creativos y dejar a un lado todo eso que se refiere a si son malos, enajenantes, violentos, etc.

De ahí el interés en ver que es lo que sucede con la televisión, o mejor dicho con Televisa y su programación, y básicamente con uno de sus programas *Hora Marcada*.

2.3 La programación televisiva. Al hablar de la programación televisiva no se pretende dar una explicación global de la situación que rodeaba en ese momento a Televisa, pero sí dar un panorama lo suficientemente amplio para entender el fenómeno y pensar un poco en aquello que hay de rescatable en este consorcio. Además de reconocer el hecho innegable de que esta empresa es quien mejor uso ha sabido hacer de las potencialidades que ofrece la televisión como medio de comunicación.

Mucho se ha escrito respecto a que la programación televisiva constituye una estructura premeditada que se compone de una serie de programas relacionados, aún cuando dichos programas, aparentemente, no tengan relación alguna los unos con los otros de manera explícita¹⁴ y efectivamente, es muy posible que así suceda, no hay que olvidar que en una empresa como Televisa todo está pensado en función de un interés económico y todo tiene una razón de ser.

14. *ibidem*, p. 235.

Televisa con sus cuatro canales 2, 4, 5 y 9 ofrecía una gran cantidad de programas, que según sus detractores, ni era tan variada como se presupone, ni respondía a lo que debía de ser el uso y función de este medio de comunicación. Sin embargo, se supone que, cada canal representa una opción distinta, de hecho cada uno tiene asignada una función específica.

El Canal 2, era el canal de mayor cobertura, su señal era recibida en Centro y Sudamérica, en los Estados Unidos y en Europa, a través de Galavisión, se “ocupa de satisfacer las exigencias y necesidades de las clases medias, con apego a los valores tradicionales de la familia mexicana; el Canal 4 se dedica a incrementar la comunicación e intercomunicación entre los sectores urbanos populares del área metropolitana del valle de México; el Canal 5 se mantiene en un nivel de interés global, con una característica que podría resumirse diciendo que busca ser una ventana al mundo; y el 9, el canal de la familia mexicana”.¹⁵

La programación de estos canales con frecuencia ha sido clasificada en tres grandes rubros, que son: la *información*, el *entretenimiento* y la *cultura*; esto ha ocasionado que se pierda la posibilidad de ser más precisos al momento de clasificar a un programa, incluso ha significado que ciertos programas que pudieran ser catalogados como informativos se agrupen dentro del entretenimiento o dentro de lo cultural, y viceversa.

La cuestión es que se han preocupado demasiado por generalizar sobre el contenido de la programación, que al momento de tratar de agruparla, provocan que se pierdan las particularidades que pudieran tener cada uno de los programas.

15. ALEMÁN VELASCO, Miguel. Un fragmento del ensayo presentado en 1976, en el que Alemán se refirió a las funciones de los canales de Televisa y del Estado, citado en *Televisa siga...* p. 128.

En fin, que de estos tres rubros el que contiene mayor cantidad de programas es el de entretenimiento. En él se contemplan los programas musicales, de concurso, humor, infantiles, deportivos, telenovelas, series y películas norteamericanas, que en su mayoría son de tipo melodramático y/o policiaco; todo ello como una clasificación más específica dentro de este rubro.

Y es precisamente dentro del entretenimiento que se ubica al programa *Hora Marcada*. Aún cuando, por el momento, no se podría señalar a que clasificación correspondería, dadas sus características.

Baste entonces saber que *Hora Marcada* formó parte de la programación de Televisa destinada al entretenimiento y que se transmitió por el Canal 2, el canal más importante de este consorcio, entre 1989 y 1991.

El Canal 2 de Televisa, era el canal para el cual se producían la mayoría de los programas de origen nacional de esta empresa; y es precisamente de la programación que apareció en ese lapso de tiempo de la que nos ocuparemos.

Una breve revisión de la programación que ofrecía Televisa en sus cuatro canales permitió observar que en realidad es posible que existiera un equilibrio entre los programas que se transmitían a lo largo del día, considerando que tales programas estaban diseñados para satisfacer los gustos y exigencias de los más variados públicos. Sin embargo, este equilibrio no necesariamente significa ni variedad en los géneros ni tampoco una gran diversidad de contenidos y temas tratados.

De hecho, el resto de la programación del Canal 2, canal por el cual se transmitió el programa *Hora Marcada*, estaba integrado básicamente por telenovelas y noticiarios. En lo que toca a las telenovelas, éstas desde hace muchos años han caracterizado al tipo de transmisión del Canal 2 *El Canal de las Estrellas*. Tradicionalmente, las tardes televisivas han sido inundadas de este género. Tres horas durante la tarde y una hora en la noche, en total de seis a siete telenovelas al día.¹⁶

16. Considerando que algunas de las telenovelas tienen una duración de treinta minutos y otras de una hora.

Por su parte, los noticiarios aumentaron en número considerable desde que se introdujo el sistema de noticias *ECO*. La intención era, aparentemente, mantener informado al público de lo que acontecía en el mundo, a través de la transmisión ininterrumpida de *Eco noticias*. Sin embargo, este hecho se tradujo en quince horas y media, de las veinticuatro que tiene un día, de una constante repetición de noticias.

Ambos, tanto las telenovelas como los noticiarios, representaban un porcentaje cercano al 90% de la programación de un día. El otro 10% estaba constituido por programas cómicos, de concurso o lo que se ha dado en llamar teleteatros, que guardan cierta semejanza con las telenovelas en la forma en que se presentan y cuya diferencia fundamental radica en que éstos comúnmente inician y concluyen en una sola emisión; además de una película a la media noche y de un programa de carácter obligatorio de RTC. Véase el siguiente cuadro.

LA PROGRAMACIÓN TELEVISIVA DE UN DÍA EN EL CANAL 2 DE TELEVISIÓN¹⁷	
01:00 – 13:00 horas	ECO Noticias (y entretenimiento)
13:00 – 14:00 horas	Programa especial de RTC
14:00 – 17:00 horas	ECO Noticias
17:00 – 18:00 horas	<i>El Cristal Empañado</i> (Telenovela)
18:00 – 18:30 horas	<i>Mi Segunda Madre</i> (Telenovela)
18:30 – 19:00 horas	<i>El Carrusel</i> (Telenovela)
19:00 – 20:00 horas	<i>Dulce Desafío</i> (Telenovela)
20:00 – 20:30 horas	<i>Tres Generaciones</i> (Teleteatro)
20:30 – 21:00 horas	<i>Nosotros los Gómez</i> (Teleteatro)
21:00 – 22:00 horas	<i>Encadenados</i> (Telenovela)
22:00 – 22:30 horas	HORA MARCADA
22:30 – 23:00 horas	24 Horas (Noticiero)
23:00 – Fin del día	Película

17. Es la programación a lo largo de un día, específicamente la de los martes, considerando que los otros días de la semana cambia el programa en el horario de *Hora Marcada*.

Lo que se reduce a sólo dos barras programáticas: la primera con duración de una hora, a las ocho de la noche, y la segunda de treinta minutos, a las diez de la noche. En ambas se presentaban, a lo largo de la semana, emisiones de distinta índole, que correspondían aproximadamente a ese 10% de que se habló anteriormente.

La intención de todo esto, es la de ubicar a *Hora Marcada* dentro del contexto de la programación de este canal y básicamente como parte de la barra de las diez de la noche, por lo que se decidió considerar no sólo a la programación que aparece a lo largo del día sino también a aquellos programas que aparecieron los otros días de la semana, en el mismo horario y el mismo canal. *Ver el siguiente cuadro.*

PROGRAMACIÓN EN EL CANAL 2 DE TELEVISIÓN, EN EL HORARIO DE LAS DIEZ DE LA NOCHE ¹⁸						
DOMINGO	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO
El programa cambia cada domingo	Los Comediantes	<i>HORA MARCADA</i>	Doctor Cándido Pérez	La edad de oro / Tony Tijuana ¹⁹	Mujer, casos de la vida real.	El programa cambia cada sábado.

Hora Marcada se ubicaba entonces dentro de esta barra, de la cual forman parte programas como *Los comediantes*, *Doctor Cándido Pérez*, ambos de tipo cómico, *La edad de oro/ Tony Tijuana* y *Mujer, casos de la vida real*, estos tres últimos se han dado en llamar teleteatros.

18. De lunes a viernes los programas tenían una duración de treinta minutos.

19. La diagonal entre el programa *La edad de oro* y el de *Tony Tijuana* indica que durante el tiempo en que *Hora Marcada* estuvo al aire, el primero de estos desapareció y el segundo comenzó a transmitirse.

Es importante mencionar esto que se refiere a la programación porque sin duda arroja datos dignos de tomarse en cuenta. Por un lado, está el hecho de que cada uno de estos programas mantenía cierta continuidad, no hay que olvidar que se transmitían con una frecuencia semanal y con ello se creaba costumbre en el público, y por otro lado, está el hecho de que el tipo de producción que en ellos se empleaba era muy similar, con lo que se obtiene que la supuesta variedad no sólo no es tal, sino que tampoco conllevaba calidad en su construcción.

Sin embargo cabría mencionar que *Tony Tijuana*, un programa de corte policiaco y que duró poco tiempo al aire²⁰ mostraba cierta calidad en su proceso de producción y, aunque en menor medida, también la había en el contenido de sus historias. Es muy posible que esto último sea una visión muy subjetiva, ya que se tiene la referencia de que era precisamente Carmen Armendáriz productora de *Hora Marcada* quien tenía a su cargo la producción de este programa y obviamente esto implica también al resto del equipo que trabaja con ella.

Otro aspecto que se ha considerado pertinente señalar es el relacionado con la programación que se transmitió en ese mismo horario en los otros canales de televisión como el 4, 5, 7, 9, 11 y 13. Esto con el único fin de mostrar cuales eran las alternativas que tenía el público respecto a los programas que podía ver a las diez de la noche los martes. *Ver cuadro siguiente.*

PROGRAMACIÓN A LAS DIEZ DE LA NOCHE, LOS DÍAS MARTES, PERO EN LOS DIFERENTES CANALES						
CANAL 2	CANAL 4	CANAL 5	CANAL 7	CANAL 9	CANAL 11	CANAL 13
HORA MARCADA	Ciclo: Hollywood en su casa	Misión imposible	Imevisión Informa	Noche a Noche	Cine en el Once	Película del Trece ²¹

20. Al parecer *Tony Tijuana* dejó de producirse por su alto costo, y como normalmente no se destina un elevado presupuesto para producir este tipo de programas, éste tuvo que salir del aire.

21. Las películas de este canal daban inicio a las nueve treinta de la noche.

Estos programas, en realidad no representaban una competencia para *Hora Marcada*, en tanto que se trataba de series, miniseries y películas que se repetían con cierta frecuencia en la televisión para llenar determinados espacios.

Además hay que tomar en cuenta que se trata del Canal 2, *El canal de las estrellas*, que como ya se había señalado, es el más importante y el que mayor público tiene.

Continuando con lo que a la programación se refiere, es conveniente señalar que un factor determinante en la producción de los programas es sin duda la publicidad.

Y es que, una parte importante para entender el desarrollo y consolidación de Televisa, es precisamente la que se refiere al financiamiento. Es bien sabido que el financiamiento de las actividades televisivas depende en gran parte de la publicidad, que en un principio provenía casi en su totalidad del tiempo que vendía a sus anunciantes. En tanto que el dinero de los anunciantes condicionaba no sólo el tipo de programa sino también las características que éste debía tener.

Sin embargo, la década de los setenta marca el despegue económico y organizativo de Televisa. Empresa que hasta ese momento estaba dedicada exclusivamente a los programas de espectáculos y deportes.

Televisa cambia, por esos años, sus normas para elaborar programas. Su principal negocio consistía en la venta de tiempo de transmisión, que era adquirido por agencias de publicidad, las cuales producían los programas de mayor audiencia contratando además estudios y personal técnico con la misma empresa. Esta práctica se suspendió cuando Televisa decide centralizar y ejercer la producción, a fin de tener un mejor control sobre el contenido de los programas, pero sobre todo para quedarse con las ganancias que, hasta entonces, obtenían las agencias que fungían como intermediarias entre la empresa de televisión y los patrocinadores comerciales.²²

22. TREJO DELABRE, Raúl, *Televisa, el quinto poder*, p. 184.

Un reflejo claro del crecimiento del consorcio televisivo y, por lo tanto, de su capacidad y potencialidad actual que lo colocan en posición de decidir a quien vende su tiempo y espacio. Por lo que ya no es posible pensar que son los anunciantes los que determinan el contenido de los programas, en tanto que Televisa ha definido horarios y costos. De hecho, es más factible considerar que es la institución televisiva la que impone criterios a ese respecto.

Televisa, ha incorporado una nueva modalidad que consiste en promover los bienes de consumo que han sido producidos por sus demás empresas.²³ Esto se ve en el tiempo que se destina, indiscriminadamente y en sus cuatro canales, a la promoción de sus empresas, lo que las coloca en una posición de ventaja respecto de sus competidores.

Existe el dato de que Televisa comercializa el 20% de su tiempo de programación, el costo por minuto varía según el tipo de programa y el horario en que se exhiba.²⁴ Los anunciantes tienen la posibilidad de elegir el horario y programa.²⁵

La razón de ser de todo esto, es porque el programa *Hora Marcada* se transmitió en uno de los mejores horarios el “AAA” y como ya se había mencionado en el Canal 2, que es el de más alto costo de comercialización. A lo largo de las emisiones de *Hora Marcada*, aparecieron como una constante los comerciales de Vinos (Brandy Viejo Vergel, Brandy Presidente y Ron Bacardi Blanco), Instituciones Bancarias (Banca Serfin y Bancomer), Artículos y aparatos eléctricos (Black Trinitron de Sony), con duraciones de 30 y 40 segundos²⁶ acompañados de otros comerciales de menor duración que supongo sólo servían para complementar el espacio asignado para cada bloque de cortes comerciales. *Ver cuadro de productos en la siguiente página.*

23. MARTÍNEZ MEDELLÍN, Francisco, *op. cit.*, p. 180.

24. *ibidem*, p. 181.

25. De acuerdo con lo que dijo Carmen Armendáriz durante la entrevista, en Televisa se contrata el tiempo de publicidad según la forma francesa, que consiste en pagar por adelantado, todo el año, y esto representa un descuento para el anunciante.

26. El tiempo promedio de un comercial es de 20 segundos.

COMERCIALES A LO LARGO DE UNA EMISIÓN DE <i>HORA MARCADA</i>²⁷		
PRIMER CORTE	SEGUNDO CORTE	TERCER CORTE
Brandy Viejo Vergel	Brandy Presidente	Ron Bacardi Blanco
Banca Serfin	Bancomer	Black Trinitron Sony
Crusli Kellogg's	Verlande Bourrasque	Selther
Brut	Carta Blanca	Energizer
Regio Higiénico	Bufferin	Mabe
"Buenos Muchachos" cine		Sangría Viña Real

Y sin embargo, esto que pudiera parecer aberrante o exagerado para un programa de 30 minutos de duración, no creo que haya afectado al desarrollo de las historias. En tanto que los escritores, al saber que se trata de un programa de televisión, están conscientes de la necesidad o imposición de introducir ciertos bloques de comerciales y, de esta forma, crean sus historias bajo este precepto.

En cambio, el dinero que de los anunciantes se obtiene, sí constituye una ventaja -en términos reales- para la creación y producción de tales programas; sobre todo por las cantidades que representan.

Resultaba difícil precisar cifras reales del costo por publicidad en televisión, ya que era casi imposible tener acceso a esa información por el hermetismo que guardaba Televisa en ese sentido. Por lo que casi siempre se especula respecto a las cantidades de dinero que invierten los grandes anunciantes. Sin embargo existen datos que ayudarían a entender la importancia de la publicidad en la determinación de la programación, no así necesariamente de los contenidos.

27. Estos comerciales aparecieron en "No todo lo que brilla", una de las emisiones de *Hora Marcada*, de las cuales se tienen grabaciones. Las variantes en los otros programas se daban en los diferentes productos de estas mismas empresas.

Francisco J. Martínez escribe en su libro *Televisa: siga la huella*, sobre las tarifas, se observa que en octubre de 1976 un anuncio en el horario estelar “AAA”, a través del Sistema Univisión, costaba 63,300 pesos por minuto y 31,650 por medio minuto; en julio de 1987, estas tarifas se incrementaron - en el mismo horario “AAA” canal 2- a 33 millones de pesos por minuto y 16 millones por treinta segundos. En 1991 se habla de cantidades cercanas a los 200,000,000.00 (doscientos millones de pesos) por minuto, en el mismo horario.

Televisa vende en anuncios aproximadamente 20 por ciento del tiempo de sus transmisiones, lo que se traduce en 14 minutos, y muchas veces más, de anuncios por hora de transmisión. Al respecto la ley señala que el anuncio comercial no deberá interrumpir el desarrollo normal de los programas, lo que no sólo no se respeta, sino que, por el contrario la concepción misma de los programas de la televisión comercial parte de un esquema basado en la inserción publicitaria.

Esto es, que en los programas desde el momento en que son diseñados, y más aún estructurados, se precisa en que momento es conveniente introducir una pausa. El tiempo y número de cortes comerciales son insertados de acuerdo con el tiempo que dure la transmisión del programa. De hecho existe una disposición por parte de Televisa de insertar un corte cada 30 y 60 minutos, no sólo para comerciales sino para la identificación del canal.

En medio de este contexto apareció *Hora Marcada*, como uno de los pocos programas producidos en ese tiempo en Televisa.

Finalmente conviene señalar que no es propósito de este trabajo el juzgar la programación televisiva de esa época en su totalidad, sería complicado y quizás caería en lo mismo que quienes se han dedicado a este tipo de investigaciones y comenzaría a decir que todo en la televisión era malo, que nada había que pudiera rescatarse de este medio.

Pero por el momento puede decirse que *Hora Marcada* fue una muestra de lo que se produjo con calidad temática en la televisión mexicana.

CAPÍTULO 3
EL GÉNERO NEGRO EN MÉXICO



*En cualquier ciudad del mundo...
Es la nocturna hora en que bostezan
los sepulcros y en que el mismo
infierno envía a este mundo su aliento
corrompido.*

3.1 Ubicación del programa *Hora Marcada* dentro del género al cual podría pertenecer. Al tratar de definir dentro de qué género podría ser ubicado el programa de *Hora Marcada*, se consideró que éste podía ser Género Negro, aún cuando tenía una muy vaga idea de las características y cualidades fundamentales del mismo.

Sin embargo, con ayuda de una definición del Género Negro encontrada en un diccionario, se aceptó que efectivamente el programa podía ser clasificado de esa manera.

La definición dice que se trata de un género que contempla lo sobrenatural, lo extraño, el terror y el suspenso entre otras clasificaciones específicas, y desde esta perspectiva *Hora Marcada* se ajusta perfectamente.

No obstante, al buscar información que ayudara a sustentar tal hipótesis, se fue obteniendo cada vez con mayor claridad, que normalmente se usa el término Género Negro para referirse a lo policiaco. También fue posible observar que se trata de una expresión utilizada por los norteamericanos para designar a cierto tipo de películas cuya cubierta era negra y de ahí el nombre. En realidad en México el término con el que se asocia al Género Negro es precisamente el Género Policiaco.

Por lo que, hablar de Género Negro en nuestro país tiene otra connotación, que aunque no muy bien definida, se refiere a una tendencia de aproximación hacia aquellos fenómenos oscuros que han acompañado al ser humano a través de la historia. Es decir, a aquellas situaciones a las que no se les puede dar una explicación lógica y racional, sino más bien de carácter sobrenatural o metafísico.

El hecho es que, mucho de lo que se encontró con relación al Género Policiaco, lo que se pensaba era el Género Negro, encajaba perfectamente con aspectos que pudieran ser resaltados de algunos de los programas de *Hora Marcada*, quizá no con la calidad e ingenio que caracterizó a aquellas películas con las cuales se definió a lo negro o policiaco, pero sí con cierta creatividad desarrollada en las historias que fue posible ver a través del programa. Incluso quizá si se puede hablar de calidad e ingenio, desde luego propios de una época eminentemente televisiva.

Varios de estos aspectos, que bien pueden ser características específicas o cualidades que marcan un estilo, una forma de narrar y una forma de expresión visual, han sido considerados porque son circunstancias que no sólo definieron a un género, sino que además han significado una influencia innegable tanto en la producción literaria como en la cinematográfica y, aunque en menor medida, también dentro de la producción televisiva en el mundo.

Son situaciones que caracterizaron a una época y no a un género en particular. Cabe recordar que existe una gran cantidad de escuelas, movimientos y tendencias, que más de uno de ellos puede prevalecer en la misma época. Así, que es posible pensar que se trata más bien de una tendencia hacia lo oscuro de la existencia humana, hacia el enfrentamiento del hombre consigo mismo y con fuerzas externas, a la presentación y representación de los miedos y temores que, desde que la humanidad es humanidad, han aquejado al hombre.

En este sentido, hablar del Género Negro, es hablar de un grupo de filmes auténticamente norteamericanos, que aunque definidos con un término francés *film noir*, muestra el lado más oscuro de la sociedad norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial y los años que siguieron a ésta.

Esta etiqueta genérica *noir* es una invención francesa y tiene un origen banal, negro era el color de la cubierta de los volúmenes pertenecientes a una colección de novelas policíacas de gran éxito, pero ha acabado siendo aceptada por los propios norteamericanos.¹

1. *El cine sonoro de los años 30 a los 50*. Capítulo 2, "Las distintas épocas del cine", p. 120.

El gran auge del Género Negro, o mejor dicho, cine negro, durante los años cuarenta se debió, sobre todo, a las versiones cinematográficas de las novelas de Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

El tema central es el conflicto entre la ley y el libre albedrío, entre la inocencia y la corrupción, entre las reglas de la convivencia civil y el universo de los <<sin ley>> o los <<fuera de la ley>>.²

Dentro de este género podemos encontrar distintos subgéneros: el film de gánsters, la detective story, el thriller, etc. Considerando que, cada crítico hace su propia clasificación. “La característica común de estos subgéneros es la puesta en escena, desde distintos puntos de vista, de hechos criminales, creando en torno al crimen un marcado clima de suspenso: ya sea respecto al éxito de la empresa criminal, el descubrimiento del culpable o las motivaciones del delito”.³

El personaje del género negro o policiaco representa la perspectiva de la normalidad atacada por las vueltas del destino de un universo irracional.

“La oscuridad que llena el espejo o el pasado, la cual asecha en una oscura esquina u oscurece una oscura salida de la opresiva ciudad oscura, no es solamente el adjetivo clave de muchos títulos de filmes negros sino una obvia metáfora de la condición de la mente de los protagonistas”.⁴

Además, está el detallado trabajo exterior nocturno en el que se coloca muchas veces a sus protagonistas contra estructuras oscuras. El trabajo con cámara portátil que logra acentuar el sentido de inestabilidad, que es muy importante para la visión negra.

2. *ibidem*, p. 119.

3. *ibidem*, p. 121.

4. *Film Noir, Introduction, An Encyclopedic Reference to the American Style*. p. 4.

El énfasis establecido en la iluminación de baja intensidad.⁵ Un tipo de cine que muestra, además, un cierto parentesco entre elementos de estilo y sucesos narrativos o sucesos del personaje. Ejemplo de ello, es un close-up con luz lateral puede revelar una cara, mitad en sombras, mitad en luz en el momento narrativo preciso de indecisión.⁶

Todos estos elementos han dado origen a muchas de las formas que ahora se utilizan en los relatos, ya sea por medio de lo escrito, lo representado o la imagen misma que se proyecta a través del cine y la televisión.

Sin embargo, una de las cuestiones por la cual se consideró en un primer momento el descartar a este género, fue el darse cuenta de que se trata de personajes definidos como los abandonados, los acorralados, los incriminados, los encarcelados, etc., y desde esta perspectiva son personajes que se alejan de aquellos que caracterizaron a *Hora Marcada*.

Pero, en definitiva, lo que contribuyó a descartar al Género Negro o Policiaco, fue la entrevista realizada a Paco Ignacio Taibo II, quien además de escritor es especialista en este género y Presidente de la Asociación Internacional de Novelas Policiacas.⁷

En esta entrevista fue posible constatar que el Género Negro como tal no tiene presencia definida, cuando menos no en México. Esto es, que de lo que se habla y como en realidad se conoce en nuestro país es como Género Policiaco.

Incluso, y según palabras del propio Taibo II, el Género Negro vendría a ser un subgénero dentro del policiaco. Pero lo correcto es hablar del género policiaco, que es el término que normalmente se emplea para referirse a un cierto tipo de historias basadas en la violencia, la acción, la velocidad en los diálogos y una descripción social de los motivos de la violencia.

5. El influjo de directores extranjeros y otros artífices antes y durante la Segunda Guerra Mundial más notablemente los refugiados germanos: Fritz Lang, Robert Siodmak, Max Ophuls, William Dieterle, habían ayudado previamente a refinar el estilo visual distintivo del cine negro. No fue solamente la fotografía de baja intensidad, sino toda la herencia del Expresionismo alemán: cámara móvil, tomas extrañamente enfocadas, un cuadro claroscuro inscrito con cuñas de luz o masas difusas.

6. *Film Noir, Introduction, op. cit.* p. 3.

7. Entrevista realizada a Paco Ignacio Taibo II el día 2 de marzo de 1993, en sus oficinas de la ciudad de México. La entrevista íntegra está incluida en los anexos.

Más aún, el término con el que comienza a gestarse en México es el de Neopolicíaco que dio inicio en 1975 con *Días de Combate* y en '76, *Cosa Fácil*, precisamente dos de las novelas de Taibo II.

Yo definiría, entonces, Género Negro como una literatura donde, hablando estrictamente de novela, una literatura donde los centros tienen que ver con la acción, esta construida sobre la acción y no sobre el enigma y la reflexión, tiene una enorme carga político-sociológica interpretativa del tipo de sociedad donde se está produciendo.

Cuando trates de establecer que lugar ocupa el género negro en relación con el policíaco, yo diría que puedes hablar en general de literatura policíaca y ahí entramos todos, desde Ágatha Christie hasta yo; mientras que la literatura policíaca negra o el género negro sería una variante de la literatura policíaca, que no sería ni la psicológica, ni el thriller, sino que estaría emparentada con estos movimientos: el neopolicíaco mexicano, el Hair Boiled norteamericano, el polar francés. Se les asocia bueno pues, por eso, por que uno contiene, literatura policíaca es todo, ahí cabemos todos: Sherlock Holmes, Edgar Allan Poe, Jim Thompson, Manchet en Francia y Tomas Harris, la novela de sicópatas, todo cabe.⁸

Bajo esta perspectiva, es evidente que no se puede clasificar *Hora Marcada* dentro de este género. Sin embargo, esto no significa que demos por descartados a aquellos rasgos o aspectos que ya se habían señalado, porque todo esto de alguna manera ha influido en muchos de los relatos que ahora podemos ver.

De esta entrevista con Paco Ignacio Taibo II, y una vez confirmado que el programa en realidad poco tenía que ver con el género policíaco, surgió el comentario de él mismo de entrarle por el Género del Terror, al cual podría acercarse mucho más *Hora Marcada*. Gracias a su recomendación fue posible contactar al escritor Mauricio-José Schwarz, quien es especialista en el Género de Terror

8. Tomado de la entrevista realizada a Paco Ignacio Taibo II, *ibidem*.

3.2 Género de Terror. Siguiendo este consejo, fue necesario darse a la tarea de conocer sobre el género. He de confesar que ya había pensado en esa posibilidad, pero mantenía un cierto rechazo a clasificarlo dentro de ese género, quizá porque como mucha gente, creo que al hablar del Terror vienen a la mente imágenes excesivamente sangrientas, cabezas volando por aquí y por allá, gusanos brotando por los ojos, etc., en fin todo aquello que más bien puede producir asco y repugnancia.

Así que había que indagar al respecto y fue muy interesante lo que se encontró. Primero, a través de una entrevista con Mauricio-José Schwarz⁹ escritor y especialista en Terror; y segundo, por una recomendación de él mismo de leer el libro *El horror en la literatura* de H. P. Lovecraft.¹⁰

Durante la entrevista me obsequió su más reciente libro escrito hasta ese momento el cual lleva por nombre *Escenas de la realidad virtual*, una colección de cuentos editados por Claves Latinoamericanas en 1991 y que curiosamente tienen que ver con la ficción, lo sobrenatural y el misterio, elementos que de alguna manera podían relacionarse con *Hora Marcada*.

Mauricio-José Schwarz. Escritor y Periodista mexicano. Es miembro fundador de la Asociación Mexicana de Ciencia-ficción y Fantasía (AMCyF)

En 1989 su novela *Sin partitura* obtuvo mención en el Primer Concurso Internacional de Novela Policiaca y de Espionaje de Editorial Vanguardia de Nicaragua, y fue publicada en México por ediciones B en 1991. Es autor también de *La música de los perros*, primera novela negra mexicana con tema de rock, y *No consta en archivos*, traducida al francés y en Bélgica como *Ne figure pas aux archives*.

9. Entrevista realizada a Mauricio-José Schwarz, el sábado 6 de marzo de 1993 en su casa estudio en la Colonia Roma. La entrevista íntegra se encuentra dentro de los anexos.

10. H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura*.

Conviene hacer una aclaración pertinente antes de continuar, y ésta consiste en señalar que se usan de manera indistinta horror y terror. Sin embargo, y partiendo de la distinción a que hacía referencia Mauricio-José Schwarz¹¹ aquí se prefiere emplear el término terror, o bien, el término horror, siempre y cuando éste connote una sensación mucho más profunda que el simple malestar físico.

La distinción consiste en definir al Horror como una sensación de carácter físico, mientras que el Terror tiene componentes psicológicos más profundos. Inclusive, establece una diferencia entre el horror, el terror y el susto, este último un fenómeno más que nada cinematográfico que no se puede lograr literariamente.¹²

El problema que aquí se presenta, que espero no sea muy grave y no afecte el sentido que dan a uno y otro término cada uno de los diferentes autores, es que, el libro de Lovecraft se llama *El horror en la literatura*, y que aún cuando se utiliza un mayor número de veces horror que terror, es posible pensar que se encamina más hacia esos componentes psicológicos, o lo que es lo mismo, hacia el terror.

Lovecraft, en *El horror en la literatura*, afirma que “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”.

Todos los temores eternos de la humanidad desde el momento en que existe alguna expresión creativa se manifiestan y se hacen presentes por el hombre y para el hombre. A lo largo de la existencia humana, las formas de presentar y representar ese miedo ha variado, en cada pueblo, región o ciudad mostrándose de manera diferente. Este hecho podría asegurar en todas las épocas la “autenticidad y dignidad del relato de horror”.

11. Se trata de una propuesta teórica desarrollada tiempo atrás por Mauricio-José Schwarz.

12. Ejemplo de ello, es cuando “empiezan a sonar los violines, la chava va subiendo por una escalera hacia una puerta...”, se sabe o se presiente que en el momento en que abra la puerta va a caer un cadáver o va a brincar un gato, etc., esto es susto y no, terror.

Este género, como tal, empieza a adquirir una personalidad propia en la literatura a nivel mundial con la novela gótica. La novela gótica toma el miedo como un recurso propio, se aísla de todo lo demás y lo cultiva específicamente.

El horror es el miedo incontrolado¹³ que no debe confundirse con otro externamente parecido pero que es muy distinto desde el punto de vista psicológico: el del mero miedo físico y de lo materialmente espantoso.¹⁴

En *El horror en la literatura*, se dice que el cuento verdaderamente preternatural, que es como definen a los relatos de terror, contiene algo más que los asesinatos secretos, huesos ensangrentados o figuras amortajadas y cargadas de chirriantes cadenas; que debe, más bien, contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asomo expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal de una idea terrible para el cerebro humano.

Precisamente, el factor que resulta más importante es el de la atmósfera. Si no se cuenta con una atmósfera bien trabajada, capaz de provocar una determinada sensación de presagio maligno, difícilmente una trama por sí sola podría lograrlo.

Siguiendo con el terror, y remontándose un poco más hacia atrás en el tiempo, incluso mucho antes de que apareciera la novela gótica, encontramos que éste aparece como el ingrediente de “folklore” más antiguo de todas las razas. Que ha caracterizado a la complicada magia ceremonial de todos los tiempos, con sus ritos para la invocación de demonios, espíritus y espectros.

Se han podido apreciar algunas huellas de este miedo trascendental en la literatura clásica y hay pruebas de que tuvo una importancia mayor en cierta literatura de baladas¹⁵ que discurrió paralela a la corriente clásica, pero que desapareció al no adoptar forma escrita.

13. Tomado de la entrevista Mauricio-José Schwarz.

14. Este tipo de miedo es lo que se denomina “el gore” que es fácil encontrar en varias de las películas y series norteamericanas.

15. Composición poética de género sentimental, dividida en estrofas iguales.

La Edad Media, impregnada de tenebrosidades fantásticas, le dio un enorme impulso hacia la expresión; y tanto Oriente como Occidente se cuidaron de conservar y ampliar la oscura herencia.

Ya para ese entonces, comenzaron a aparecer las brujas, los hombres lobo, los vampiros y los espíritus necrófagos. Así como el fantasma inmortal que aparecía y exigía que fueran enterrados sus huesos, el amante diablo que venía a llevarse a la desposada todavía viva y el demonio de la muerte que cabalga sobre el viento de la noche, entre otros.

Más tarde, el instinto de liberación da origen a una nueva escuela narrativa: la escuela <<gótica>> de la narración fantástica y de horror.

El inglés Horace Walpole dio forma definitiva a este gusto cada vez más generalizado, cuya posterioridad literaria estaba destinada a ser tan abundante y pletórica de méritos artísticos. Aficionado a las fantasías y misterios medievales, Walpole publicó en 1764, *El castillo de Otranto*.¹⁶

Creó un tipo de escenario, de personajes-marioneta y de incidentes completamente nuevos, los cuales manejados con habilidad por escritores capacitados para la creación preternatural, estimularon el desarrollo de una escuela imitadora de lo gótico que inspiró a su vez a los auténticos maestros del terror, cuya lista comienza con Edgar Allan Poe.¹⁷

Este nuevo material dramático consistía al principio en un castillo gótico muy antiguo, con húmedos corredores, catacumbas ocultas y una gran cantidad de leyendas estremecedoras. Lo que había caracterizado a varios de los escritores anteriores a Poe, era su insistente manía por destruir sus propios fantasmas al final con penosas explicaciones mecanicistas. Ann Radcliffe (1764-1823) era una de ellas cuyas famosas novelas (*The Mysteries of Udolpho*) hicieron del terror y el suspenso una moda, además de desarrollar nuevas pautas en lo que atañe a la atmósfera macabra.

16. LOVECRAFT, H. P., *El horror en la literatura*, p. 20.

17. *ibidem*, p. 21.

Matthew Gregory Lewis (1773-1818), autor de la novela *El monje* que alcanzó una reconocida popularidad y le mereció el apodo de Lewis “El Monje”, es uno de los pocos autores de esta época que jamás estropea sus visiones espectrales con aquellas explicaciones naturalistas.

Ya en el ocaso de la novela gótica, aparece Mary Shelley con *Frankenstein* (1817) que se convirtió en uno de los clásicos de terror de todos los tiempos.

La continuación de esta tradición “romántica, semigótica y cuasimoral”, representada hasta bastante entrado el siglo XIX, corrió a cargo de escritores como sir A. Conan Doyle, H.G. Wells y Robert Louis Stevenson. Este último creó relatos que se han hecho clásicos como *Ladrones de cadáveres* y *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*.

Sin embargo, es en la década de 1830 cuando acontece “un alborar literario” que afectó de manera directa no sólo a la historia del relato preternatural, sino a toda la literatura, al mismo tiempo que dio forma a las tendencias y vicisitudes de una escuela estética europea. Este alborar literario recae en la persona de Edgar Allan Poe.¹⁸

La fama de Poe se ha visto sometida a curiosas ondulaciones, y ahora está de moda entre la “intelectualidad avanzada” minimizar su importancia como artista y como influencia, pero es difícil que un crítico maduro y reflexivo niegue el tremendo valor de su obra y el poder persuasivo de su mente como alumbrador de perspectivas artísticas.¹⁹

18. Es conveniente señalar que Poe, aún cuando no puede ser considerado precursor del relato de terror, si es el pionero del Género Policiaco, por ejemplo. De ahí la influencia que ha tenido su obra en toda la literatura.

19. LOVECRAFT, *op. cit.* p. 51.

Con Poe desaparece, en cierto sentido, el elemento sobrenatural y aparecen miedos mucho más inmediatos, miedos reales. *El gato negro* no es un hecho sobrenatural, es un gato. *El corazón de Lator* no está latiendo, no hay ningún fenómeno sobrenatural, es la culpa del propio individuo la que provoca que escuche el corazón de Lator, es decir, se trata de la locura del individuo, y la locura es una constante en este escritor.²⁰

Lo que Edgar Allan Poe buscó era poder expresar e interpretar los sucesos y los sentimientos tal y como son, sin preocuparse por los caminos a que éstos puedan llevar. Se hizo interprete de aquellos sentimientos y sucesos que suelen acompañar al dolor más que al placer, a la decadencia más que al esplendor, al terror más que a la serenidad, a todo aquello que va en contra de los gustos y tendencias expresadas en los relatos tradicionales.

No estuvo nunca lejos del terror y la ruina, y en cada relato, poema o diálogo filosófico observamos una gran ansiedad por sondear los profundos abismos de la noche, traspasar el velo de la muerte y reinar en el mundo de la fantasía como señor de los misterios espantosos del tiempo y del espacio.²¹

Ya en este siglo, es posible encontrar a escritores como Oscar Wilde, quien ocupa un lugar entre los autores de temas preternaturales; a Bram Stoker, creador de *Drácula*, obra que se ha convertido en un modelo de explotación moderna del mito del vampiro.

Actualmente los mejores relatos de terror, que sin duda se han visto beneficiados por la larga evolución que ha tenido este género, poseen “una naturalidad, una convicción y una intensidad” que en mucho ha superado a las novelas góticas de hace más de un siglo. Las técnicas, las habilidades, las experiencias y los conocimientos psicológicos han avanzado enormemente con el tiempo; de tal forma que, ahora en nuestros días, aquellos relatos pudieran parecer ingenuos e incapaces de provocar el terror que en su tiempo lograron.

20. Tomado de la entrevista con Mauricio-José Schwarz.

21. LOVECRAFT, *op cit.* p. 56.

La introducción de este tipo de relatos a través de los medios de comunicación masiva como son el cine y la televisión, se ha visto a través de una enorme cantidad de películas y series que han colmado de imágenes el universo de lo irreal, de lo tenebroso, de lo sobrenatural y de lo fantástico, en el más amplio sentido.

Algunos de ellos son relatos serios que, aunque cada vez se alejan más de los fenómenos sobrenaturales, buscan esas emociones y sentimientos que han caracterizado a este género, buscan que sus historias sean coherentes y lo más cercanas a la realidad, buscan esa aproximación hacia el entendimiento de la Naturaleza Humana.

Algunos más se adentran por completo en el reino de la fantasía, creando atmósferas ingeniosas adecuadas para la visualización. Presentan un mundo exótico, irreal, que se mueve más allá del tiempo y del espacio, en el cual casi todo puede ocurrir, el único límite es la imaginación y sensibilidad del cerebro humano.

Otros, que quizá constituyen la mayoría, son relatos que carecen por completo del gusto y la sensibilidad necesaria y esto se ve sobre todo en la gran cantidad de películas que se producen en serie.

Este es un hecho innegable y que no se debe dejar pasar de largo. Sin embargo, convendría ir en busca de aquellas producciones que pudieran valer la pena, con la intención de acercarse cada vez más a ese producto comunicativo que es *Hora Marcada*.

Producciones que se han hecho tanto en cine como en televisión en los últimos años, básicamente algunas de las películas y series norteamericanas, y de ahí poder pasar a lo que sucede en el caso concreto de México.

En cuanto a las películas se podría hablar de una gran cantidad de ellas, considerando que ha sido un género muy explotado, pero sería complicado y quizá inútil hacer una clasificación que colocara de un lado a las “buenas” y del otro a las “malas”.

Sólo por mencionar a algunas de ellas, se podría decir por ejemplo que *Las pesadillas de Freddy*, de la cual se hicieron cuatro películas más bajo el mismo título, constituye al parecer un digno exponente dentro del género de terror, además de estar entre las películas más vistas. *Viernes trece*, por ejemplo, es otra de las películas representativas de éste pero, como muchas otras tantas que existen, tiende más a ser definida o agrupada dentro de lo que se conoce como <<gore>>²² y que viene a ser algo así como un subgénero.

En lo que toca a las series de televisión, han existido producciones que van desde el suspenso psicológico más suave al estilo Hitchcock hasta el terror más profundo y bien trabajado como la serie *Dimensión desconocida* y *Un paso al más allá*. De éstas, *Dimensión desconocida*, dirigida por Rod Serling, en su versión original que va de 1959 a 1964, más o menos, podría ser considerada como el antecedente más inmediato de *Hora Marcada* en lo que a realizaciones norteamericanas se refiere.

Aquí habría que detenerse un poco para referirse a quien es considerado como el maestro del suspenso, Alfred Hitchcock, y cuya influencia ha sido decisiva para muchos cineastas. En *El enemigo de las rubias*, se encuentran los temas que marcaron su obra: falso culpable, asesinatos, suspenso e intensidad visual.

Con sus intrigas diabólicas logra introducir al espectador desde los primeros minutos de cada película en todos los dramas, pasiones y defectos del alma humana: la angustia de ser perseguido por una razón desconocida, la locura asesina, la confrontación con lo inexplicable, el estar espiando, la duda y el amor engañado, y el pesado secreto de la confesión.

En 1955, Hitchcock adquiere la nacionalidad estadounidense y, en octubre de ese mismo año, da inicio a su célebre espacio televisivo *Alfred Hitchcock Presents*.

22. Gore, pertenece a un género de películas en las que abundan las escenas sangrientas. Es la exacerbación de la violencia.

Psicosis un filme inicialmente concebido para televisión, le otorga un nuevo éxito abrumador en 1960. La película contenía una de las escenas más impactantes de la historia del séptimo arte: el asesinato de su protagonista, Janet Leigh, en la ducha a mitad de la película. *Psicosis* es considerada por muchos como la obra maestra de lo macabro. “Los crímenes más hermosos son domésticos”, decía Alfred Hitchcock con su finísimo y macabro sentido del humor.

Hitchcock se hizo famoso por frases como: “El público debe sufrir tanto como sea posible”, “Ver un asesinato por televisión puede ayudarnos a descargar nuestros propios sentimientos de odio” y “No hay ningún terror en un disparo, sino en la anticipación a él”.

3.3 En el caso de México. Así llegamos a series como *Esta noche a las once*, *Doña Macabra*, *Doctor Who*, *El Monje Loco* y *Galería Nocturna*, producidas también por esos años que marcaron el camino de lo que se hizo en México.

Tal parece que este tipo de historias sólo fueron realizadas en un periodo que va de finales de los años 50's a mediados de los 60's, y de ese momento hasta la fecha los relatos que se han llevado a la pantalla han sido verdaderos casos aislados.

Las historias que se hicieron en México como *La bruja maldita* (una copia de *El monje loco*) que interpretó Tamara Garina, en donde se contaban pequeñas historias de terror y misterio²³ y *Doña Macabra* que es quizá el último programa de este tipo que se produjo en la televisión mexicana hasta antes de *Hora Marcada*, también corresponden a esos años.

23. Esta información se ha obtenido de personas que recuerdan haber visto estos programas. Sin embargo, en el caso de *La bruja maldita*, no existe la certeza respecto a que haya existido el programa de televisión, al parecer primero se hizo un programa de radio, en la década de los cuarentas.

Incluso hay quienes piensan que el antecedente que existe de *Hora Marcada* es precisamente *Doña Macabra*, obra escrita por Hugo Argüelles que se presentó en televisión como una serie de humor negro en contraposición a las telenovelas, con las actuaciones de Carmen Montejo y Ofelia Guilmain, entre otros. Sin embargo esta situación le fue planteada a Carmen Armendáriz durante la entrevista y ella señaló que no recordaba ese programa.²⁴

Lo que quiere decir, que no ha habido continuidad en este tipo de relatos y por eso es que ha sido difícil clasificar a *Hora Marcada*.

Sin embargo, y de acuerdo con lo anterior, ahora se puede decir que es aquí donde encuentra su origen el tipo de relatos que se presentan en este programa, y que partiendo de este supuesto se podrían explicar muchos de los aspectos que en ellos confluyen.

Pero el problema va más allá de decir que *Hora Marcada* es un programa de terror. El terror es una parte importante, es cierto, pero existe otro factor que es igualmente importante en este tipo de relatos, se trata de la Muerte y el sentido que ésta adquiere en una sociedad como la nuestra.

Es aquí, precisamente, donde se mezclan, donde se unen todos estos elementos que hemos venido mencionando, con aquellos que forman parte de un hecho, un fenómeno, que es básico para el mexicano: el sentido de la muerte.

Las creaciones literarias actuales, influenciadas por las potencialidades expresivas del cine y de la televisión, van en busca de esos miedos y temores que aquejan al ser humano, pero que ya no provienen de fuerzas sobrenaturales sino que se encuentran en el hombre mismo, son fuerzas internas contra las cuales tiene que luchar hasta vencer o morir.

En estos momentos ya no importa tanto que escenarios se elijan. Lo que interesa es el tema en sí mismo, y el tema es explorar precisamente ese lado de la experiencia que es el miedo a uno mismo. “Es pensar que el monstruo ya no viene de fuera a destruir la realidad”.

24. Con el propósito de obtener información de primera mano, que apoyará esta investigación, se hizo una entrevista a la productora de *Hora Marcada*, los días 24 y 25 de septiembre de 1991.

“La historia de terror habitual consistía en la llegada de un monstruo que alteraba la realidad, se triunfaba sobre el monstruo y se restablecía el orden tal es el caso de *Drácula*, *Frankenstein*, *La momia* y muchos relatos tradicionales. Ahora el monstruo puede ser el chavo con quien uno se casa, el papá, el amigo, el hijo, puede ser uno mismo y es, entonces, que resulta difícil regresar a ese orden, a esa estabilidad que había existido. Se trata entonces de encontrar ese miedo a lo desconocido que esta dentro de uno mismo”.²⁵

Ese terror, ese pavoroso sufrimiento, esas sensaciones estremecedoras son términos con demasiada carga emocional que quizá encuentran su sentido con relación a la sociedad norteamericana o en la europea, pero no tienen cabida como tal para los latinos y menos aún para los mexicanos.

La visión que en nuestro país se tiene respecto de la Muerte, por ejemplo, quizá no difiera tanto con respecto a los latinos, pero sí enormemente de la que se tiene en los Estados Unidos.

Hablar de la muerte, en México, merece una mención a parte, por ello, hemos decidido tratarla en el siguiente capítulo. Mientras tanto, sólo quisimos sentar las bases de lo que en esencia marca la diferencia con uno y otro tipo de relatos. Razón por la cual, se dijo desde un principio que habríamos de definir a *Hora Marcada* dentro del Género Negro. Pero un Género Negro Mexicano, que además de contemplar lo sobrenatural, lo extraño, lo macabro y lo irreal, se vincule con todo ese misticismo que rodea a la muerte.

Quizá, ampliando de esta manera la visión respecto a los géneros y lo que cada uno de ellos puede aportar, podamos entender realmente lo que sucede con las historias del tipo de *Hora Marcada*.

25. Tomado de la entrevista con Mauricio Schwarz.

CAPÍTULO 4

LA MUERTE Y SU SENTIDO



*La muerte no es palabra,
concepto que defina.
Muerte no sólo no es nada
sino también estigma,
agravio imperdonable a la conciencia.
Muerte que devora ingenierías milenarias
y a sí misma, cuando sólo ella quede
de pie, sobre la tierra.*

La muerte puede ser abordada desde muy distintos puntos de vista. Cada persona la ve desde una perspectiva diferente ya sea psicólogo, psiquiatra, médico, sociólogo, criminalista o sacerdote, etc., según su profesión o su sentir. La que aquí interesa es la que aporta la antropología hacia el entendimiento de lo que la muerte significa culturalmente, siendo ésta la que ofrece una visión mucho más global de este fenómeno.

Y es que desde que el hombre es hombre, creador por excelencia, se ha preocupado por dar respuesta a toda una serie de interrogantes que el límite de sus conocimientos le impide responder de manera efectiva. Esta necesidad de encontrar un algo que explique los fenómenos que lo rodean, lo ha llevado a recurrir a su imaginación creando y poblando el mundo real e irreal de dioses y demonios, de seres y elementos mágicos con los cuales poder dar una explicación a aquello que no entiende.

En todos los tiempos el sentido que se le ha dado a la muerte ha variado según el lugar en el que se sitúe. En México, por ejemplo, existen todas las historias previas a la conquista, los mitos mayas, el temor a los dioses, el miedo a los elementos de la naturaleza.

4.1 La muerte en las culturas prehispánicas. La mayoría de los pueblos aborígenes, apunta Carlos Fuentes en *El espejo enterrado*¹ cercanos a la naturaleza se vieron disminuidos por ella. Los primeros pobladores de América temían la catástrofe imprevista, la sequía o el diluvio, el terremoto o el fuego. Cómo entonces dominar a la naturaleza, si ésta puede alimentarnos y protegernos pero también puede abandonarnos y agredirnos.

Tal vez fue ese sentimiento frente a la naturaleza lo que motivó a estos pueblos indígenas a construir palacios y templos destinados a los dioses, invocando el apoyo divino, en la lucha contra los elementos.

Venus, por ejemplo, simboliza la muerte y el renacimiento. Es la estrella de la mañana que nace en oriente, después desaparece y se la ve reaparecer como estrellas de la tarde en occidente.² Su nombre divino es el de Quetzalcóatl, “serpiente – quetzal” o “serpiente emplumada”. Quetzalcóatl, según cuenta una de las leyendas, se sacrificó arrojándose a una hoguera de la que se vio surgir una estrella brillante.³

Por lo que ni la naturaleza ni el hombre están condenados a la muerte eterna, así como tampoco lo están para la vida eterna.

Para estos pueblos la vida y la muerte eran tan sólo dos aspectos de una misma realidad. La muerte podía ser <<el otro lado>> desconocido de la vida y que la completa, la parte de sombra sin la cual la luz no puede concebirse, de la misma manera que el tiempo que huye de trascendencia e intensidad al instante actual.

1. FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, información tomada del programa de televisión que se presentó en el canal 13, a propósito del libro de este escritor.

2. SOUSTELLE, Jacques, *La vida cotidiana de los Aztecas en vísperas de la conquista*, pp. 111 y 112.

3. También dentro de la mitología prehispánica se tiene como divinidad a la Coatlicue, que es al mismo tiempo la diosa de la tierra y la diosa de la muerte. “No sólo es la gran paridora, de cuyo seno surge todo lo que tiene vida y existencia, es también la gran destructora que vuelve a devorarlo todo”.

No es pues de extrañar el que los sacrificios humanos fuesen considerados por los indígenas como algo natural, incluso el hecho de que estos representaran un motivo de distinción y un alto honor para los que eran sacrificados, ya que de esta manera se convertían en enviados a la divinidad y podían llegar a ser identificados con ella.

Ya desde la época antigua, por ejemplo, los alfareros de Tlatilco, de donde proviene una de las representaciones más antiguas de la muerte, crearon una cara doble que representaba a la mitad viva y a la mitad esqueleto. Esta dualidad ha acompañado durante muchos años al pueblo mexicano, y es que quizá ningún otro pueblo ha estado tan obsesionado, como el nuestro, por la presencia de la muerte.⁴

Los Aztecas por su parte, aún cuando crearon una cultura opuesta a las exigencias de la sangre y de la muerte⁵ vivieron siempre obsesionados con la idea de su mortalidad. Practicaron, al igual que otros pueblos, diversos sistemas de sepultura, entre ellos: la cremación y el entierro. Los muertos “importantes” eran enterrados con toda solemnidad en cámaras subterráneas abovedadas, mientras que para los muertos “ordinarios” las perspectivas eran sombrías y su última morada sería *Mictlán*, “el lugar de los muertos”, situado bajo las grandes estepas del norte y del frío.⁶

Crearon, además, máscaras para ser colocadas en los rostros de los muertos, pretendiendo que los llamados demonios del inframundo no los reconocieran, pero además las máscaras servían para darle al cadáver un rostro “más ideal” para su viaje al paraíso. A pesar de que los Aztecas mantenían la idea de que sus muertos debían padecer antes de llegar a su última morada.

4. SOUSTELLE, Jacques *op. cit.*, p. 113.

5. FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*.

6. SOUSTELLE, Jacques *op. cit.* pp. 114 y 115.

El muerto acompañado de un perro *psicopompo* que se incineraba con él, debía vagar durante cuatro años por el mundo subterráneo, sufrir los embates de un viento furioso y helado, escapar del asalto de monstruos hambrientos y atravesar los Nueve Ríos, más allá de los cuales se abrían los infiernos. Y allí disolviéndose, por así decirlo, en la nada, desaparecía de manera total y para siempre.⁷

4.2 El significado de la muerte con la llegada de los españoles. Más tarde surgió una nueva sociedad con la mezcla del conquistador y el conquistado, que no fue ni puramente india ni puramente europea, sino mestiza. Esta nueva sociedad comenzó lentamente a manifestarse. Los indios se definieron a sí mismos como ángeles inocentes que ascienden al cielo, mientras que los conquistadores españoles fueron considerados los demonios feroces.

No obstante este nuevo mundo obtuvo en la virgen a su madre y en Cristo a su padre. Y como Carlos Fuentes diría “no es fácil imaginar el asombro que provocó en los pueblos conquistados el que se les pidiera que adoraran a un Dios, que se había sacrificado a sí mismo en lugar de pedirles que se sacrificaran por él”.⁸

Sobre todo si pensamos en todo ese tiempo en que se creyó necesario el sacrificio humano para congraciarse con el Dios al cual se había ofendido.

Y es precisamente el significado de la muerte lo que de alguna manera une a este nuevo mundo con el viejo. La noche del primero de noviembre, a lo largo y ancho del territorio mexicano, el pueblo se encamina a los cementerios llevando comida, velas y flores amarillas. “Es la vigilia del día de muertos. La celebración cristiana de Todos los Santos donde el culto español de la muerte se confunde con el sentir del indígena de lo sagrado”.⁹

7. *ibidem*.

8. FUENTES, Carlos, *op. cit.*

9. *ibidem*.

Lo que se expresa en ese deseo de trascender más allá de la muerte y que ha dado origen a creencias de que el alma y el destino de ésta, se encuentra después de la muerte.¹⁰

Por eso la muerte de una persona es motivo de las diversas formas de culto que el hombre ha practicado con relación al velatorio, al enterramiento y a la disposición final del cadáver, incluso los ritos de purificación y de duelo que se realizan.

Actualmente, en muchos lugares del territorio mexicano se continúa en la creencia de que los muertos interceden ante Dios y son capaces de alejar a los espíritus malignos y a Satanás, al mismo diablo.

Esta dualidad Dios-Diablo sin duda constituye uno de los ejes sobre los cuales se fundamenta el sentido de la Muerte.

4.3 Muerte y celebración de Día de Muertos. De hecho se puede decir que aún persiste la idea de que los difuntos tienen permiso para visitar a sus seres queridos que permanecen en este mundo, por lo que todos se disponen a recibirlos digna y pomposamente sin escatimar en los gastos que ocasionan los tradicionales altares y las ofrendas.

Estas festividades de Todos los Santos y Fieles Difuntos son sin lugar a dudas las que mayor alcance tiene en nuestro país, aún cuando presentan características diferentes según la región donde se les practica.¹¹ Sin embargo, se puede decir que consisten básicamente en una serie de prácticas culturales, entre las que destacan, por ejemplo, la recepción y despedida de las ánimas, la colocación de ofrendas o altares de muertos, el arreglo de las tumbas, la velación en los cementerios y la celebración de oficios religiosos.

10. Pensemos en la concepción cristiana de que la muerte es la separación del alma y el cuerpo.

11. Según el calendario católico el día 1o. de noviembre está dedicado a Todos los Santos y el día 2 a los Fieles difuntos, o lo que es lo mismo, el 1o. a los muertos chiquitos y el 2 a los muertos grandes. Sin embargo se dan una serie de variantes a lo largo del país, de tal forma que para algunos poblados se inicia con esta celebración desde el 31 de octubre y hasta el 2 de noviembre.

Para la recepción y despedida de las ánimas se acostumbra en algunas regiones del país a tocar las campanas de la iglesia, con el objeto de que los muertos lleguen a ésta, ya que de ahí les será más fácil reconocer el camino a sus casas.

Las ofrendas se colocan sobre los altares familiares y consisten en toda clase de alimentos que fueron del gusto de los ahora muertos, además de platillos que no pueden faltar como el mole, los tamales, la calabaza en tacha, el camote, el chocolate, el atole, las tortillas y los “panes de muerto” que toman diversas formas según la región. No pueden faltar tampoco las bebidas alcohólicas como el aguardiente de caña, el mezcal, el pulque, la cerveza o el tequila, ni las flores y la quema de copal o incienso. Todo esto debe estar presidido por algunas imágenes de santos y las fotografías de los familiares muertos.

En lo que toca al arreglo de las tumbas, la velación en los cementerios y la celebración de oficios religiosos, es curioso que tratándose de un fenómeno claramente religioso, poco tenga que ver con la religiosidad en sentido estricto.

Tanto el culto a los muertos como todas las creencias y prácticas que de él se infieren se realizan fuera de las iglesias.¹²

El culto doméstico en los altares caseros y las actividades en el camposanto o panteón son un ejemplo claro de este fenómeno. Sin embargo aún cuando se presenta esta situación es posible darse cuenta de que en ningún momento se dice o se piensa que se trate de una celebración no religiosa.

Y es que para el mexicano actual, producto de la integración de las culturas prehispánica y española, el concepto de la muerte ha significado una fusión verdaderamente particular, tan es así que ha creado toda una simbología que de alguna manera refleja su carácter.

12. En los altares domésticos se colocan imágenes de santos y se reza. Ante las tumbas se llora y se recuerda a los difuntos a través de oraciones católicas, pero en ningún caso el sacerdote o cura es eje de la actividad o está presente.

Por eso en México algunos lugares destacan precisamente por el tipo de celebración que realizan y por la continuación de sus tradiciones y costumbres, como podría ser el caso de buena parte de los estados del sur y sureste de nuestro país.

El culto a los muertos que se practica en Veracruz, en Chiapas o en Oaxaca, siendo estos los estados indígenas que mayormente se distinguen por su relación con la muerte, es un reflejo claro del sentir del mexicano respecto de este “algo” inevitable.

Sin embargo no es propósito de la investigación el hacer un análisis detallado, considerando que cada región mantiene sus variantes¹³ y que éste sería más bien un trabajo para los antropólogos. Aquí se trata únicamente de esbozar una idea que dé cuenta del tipo de celebración que se lleva a cabo entorno a la muerte.

Tal es el caso del estado de Oaxaca en donde, para poder entender el sentido real que alcanza la celebración de Día de Muertos, es necesario que se le ubique dentro del más amplio marco de las relaciones económicas, sociales y religiosas que son propias de esta población.

En esta región se acostumbra que cuando una persona muere se da la noticia entre parientes y amigos; éstos acuden con regalos, comida, bebidas y, en ocasiones, con dinero para los gastos funerarios. Las mujeres se dedican a preparar un banquete para los asistentes al velorio, mientras que los hombres se ocupan de los preparativos para el entierro.

Los entierros de los niños son diferentes a los de los adultos, en ellos hay música y a veces hasta bailes. Esta idea deriva de la creencia católica de que los niños están libres de pecado, por lo que su alma va directa al cielo y por consiguiente su muerte debe implicar regocijo y no luto ya que ellos se convierten en ángeles del cielo.

13. Se podrían también mencionar a estados como Michoacán o Puebla que sin duda ofrecerían una representación muy particular respecto a su sentir por la muerte.

De hecho se tiene la costumbre en estos pueblos, de ir a la tumba a rezar y de regreso a su casa, tomar mezcal y comer mole con tortillas y café, y en ocasiones, como ya se había mencionado, llevar música y bailar.

Y así como sucede en Oaxaca, en el resto del país existen distintas manifestaciones que tienen que ver precisamente con el sentir del pueblo mexicano con relación a la muerte.

Para quienes han venido de fuera, algunos, no todos, a realizar estudios sobre el comportamiento del pueblo de México a propósito de este hecho, es muy difícil comprender cuál es el verdadero sentir de estas festividades y, por ello, juzgan al mexicano como un ser desenfadado, irrespetuoso y hasta inconsciente, pero insisto, esto es algo mucho más complejo.

No obstante, es propio de estos tiempos modernos, el que cada vez más se vayan perdiendo estas prácticas a propósito de la muerte. En muchos lugares las personas han visto modificarse, más no desaparecer, sus costumbres y creencias debido a la influencia de la “gran urbe” o la urbanización, sobre todo en los Estados que mayor proximidad tiene con el Distrito Federal. Incluso en la Ciudad de México cada vez son menos los lugares, que como Mizquic¹⁴ o Milpa Alta¹⁵ conservan ciertas formas de lo que durante muchos años ha significado el culto a la muerte y los muertos.

No está por demás, pese a lo que se ha dicho, el reconocer el hecho de que si bien es cierto que cada vez es más difícil encontrar restos o vestigios de lo que ha sido la celebración entorno de la muerte, cuando menos en su “estado puro”, también es cierto que la actitud del mexicano en términos generales no ha cambiado en esencia.

14. En Mizquic, hasta hace algunos años, una familia tradicionalista se distinguía por dos aspectos fundamentales: en el económico, por el cultivo de la chinampa; y en el social, por el ejercicio significativo del culto a la muerte y los muertos.

15. Entre los indo-mestizos de Milpa Alta, en el Distrito Federal por ejemplo es frecuente colocar en el féretro de los niños bautizados una pequeña jarra de barro para regar las flores del cielo, *Arte funerario...*, p. 280.

Inclusive a pesar de que se ha introducido una manifestación de origen extranjero que se conoce como *Noche de brujas* o *Halloween* y que cada vez más se confunde con la tradicional celebración de *Día de Muertos*.¹⁶

Así podemos entender cómo es que se ha ido definiendo el carácter del mexicano a propósito de un aspecto fundamental de su vida, y que es precisamente la muerte.

Y es en este sentido que se dice que la muerte no es temida y que más bien se le acepta como algo natural, como algo que forma parte de nuestra cotidianidad. Frente a la muerte, el mexicano se actúa con madurez, obviamente frente a la muerte de otro y no la de uno mismo.

Rosa María Sánchez Lara en *Vida y Muerte en el Arte Popular Mexicano*, menciona que en el arte funerario del pueblo de México es posible encontrar una gran variedad de representaciones, entre las que destacan no sólo objetos considerados artísticos, sino también celebraciones y ceremonias que, vistas en su totalidad, nos llevan a identificar una conducta ante la muerte llamada necrodulia, ésta implica en su “más nítida concepción”, una intensificación de la vida.

Este tipo de manifestaciones surge de la necesidad de compensar una de las más grandes limitaciones de la condición humana: su mortalidad. Ante ella el hombre lucha, se recrea, inventa, pero siempre escapa y en su naturaleza bio-psico-social, pretende establecer un equilibrio entre la intemporalidad de su inconsciente y la temporalidad de su existencia, creando así sistemas simbólicos de su acción vital.

16. Esta es una manifestación totalmente ajena al culto al que nos hemos venido refiriendo, de hecho se ha adoptado en nuestro país, sin entender en realidad el verdadero significado que tiene. Es muy poco lo que se conoce del Halloween y de su origen que al parecer se remonta a una práctica que se realizó hace ya varios siglos en Europa. Lo único que se sabe es que los días 1 y 2 de noviembre los niños, disfrazados de “fantasmas”, “brujas” o “muertos”, salen a la calle a tocar puertas para pedir su “Halloween” o su “Calaverita”, utilizando una calabaza o una caja de cartón con agujeros y que iluminan con una vela.

La calavera, por ejemplo, es considerada como la imagen de la muerte, pero en realidad no es más que una prueba de la innumerable alfarería de la vida.¹⁷

*La calavera es el muerto y la cara es la
muerte, y lo que llamáis nacer es empezar a
morir, y lo que llamáis vivir es morir
viviendo; y los huesos es lo que de vosotros
deja la muerte y lo que le sobra a la
sepultura.*¹⁸

Frente a todo esto está el hecho de que la mayoría de las designaciones de la muerte son evidentemente festivas y es que el mexicano trata a la muerte con toda confianza, algunos dirían que irrespetuosamente, casi burlándose de ella.

4.4 El concepto de la muerte y del muerto. Sin embargo, aquí habría que diferenciar entre dos conceptos que se han venido mencionando constantemente, el concepto de la muerte y el del muerto. La muerte como “personalidad” y la del muerto como “persona”. Según las manifestaciones plásticas populares, la muerte –“la calavera”, “la pelona”, “la señora”- arrebatada, traicionada y se aparece, pero también puede ser burlada. El muerto, en cambio, es aquél que una vez acogido por la muerte es llevado al “otro mundo”.¹⁹

17. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Los muertos y las muertas*, p. 107.

18. *ibidem*, p. 41.

19. Es un poco lo que hemos venido hablando y que tiene que ver con la creencia de que el muerto para poder superar las dificultades del más allá, “exige” las ofrendas por parte de sus deudos, ya que de lo contrario “regresará y los molestará”.

Esta idea de una vida sobrenatural, de un estado superior después de la muerte se traduce, además, en manifestaciones plásticas aparentemente lúdicas, en donde “la calavera” -que ríe, se disfraza y juguetea - es al mismo tiempo una manifestación de lo inamovible, ya que no hay nada más inerte que un muerto. Sin embargo, en las representaciones que el hombre ha hecho de “la calavera”, ésta tiene movimiento, sabe bailar, cantar y es capaz de adoptar una postura ante los acontecimientos mundanos.²⁰

De esta manera la muerte no es el fin sino la extensión de la vida terrena, “es una fase más en el ciclo vital del hombre”, un camino hacia un más allá desconocido, pero de cuya existencia se tiene la certeza.

Esto explica en parte esa conducta dual del hombre respecto de la muerte, en donde “por un lado es objeto de bromas, especulaciones y juegos que sugieren una aparente disipación de la vida y por el otro es objeto de zozobra y temor”.

Ante esto se dice que el mexicano se burla de la muerte para restarle importancia y poder dominar mejor el miedo que le produce.

Juan José Arreola ha dicho, que “el pueblo mexicano, en su expresión artística, ha tomado a la muerte en broma”; mientras que Juan Manuel Lope Blanch considera “que no sólo en su expresión artística, sino en todas sus manifestaciones, en su lenguaje y, quizá también, en su actitud misma ante el mundo y la vida”.²¹

Por eso con la muerte se gastan bromas, ya sea a través de las “calaveritas de azúcar” o de las calaveras del Día de Muertos.²² Con los grabados y dibujos de José Guadalupe Posada, con las canciones y anécdotas que corren de boca en boca, con los coloridos esqueletos de cartón, pero por sobre todo, con el habla popular.

20. *Arte Funerario*, Coloquio Internacional de Historia del Arte, p. 282.

21. Citado por Juan M. Lope Blanch en *Vocabulario mexicano de la muerte*.

22. Versos que se dedican a los amigos a manera de epitafio.

Cada una de estas realizaciones de clara intención festiva, hacen pensar nuevamente en ese afán del mexicano por restar solemnidad, no sólo a la muerte misma, sino a todo lo que gira en torno a ella, a todo lo que en otros lugares contribuye a aumentar su sentido trágico, patético e imponente.

Cuando se habla de matar, en sentido figurado, se utilizan expresiones como “una se la pasa haciendo proyectos... y cuando menos lo piensa, ya la andan santoliando” o aquello de “yo creía que iba a tomar mi cafecito con piquete”. Por último, para referirse al acto de morir, o mejor dicho al muerto, se recurre a frases como “se lo cargo patas de catre, se lo llevó la tilica o vino por él patas de hule”.²³

Sin embargo, cabría aquí distinguir entre tres tipos de relación con la muerte, por así decirlo. Relaciones que van más allá de esta dualidad, de burla o temor, y que es lo que hace que resulte mucho más complejo entender cuál es el sentir del mexicano respecto a la muerte.

La primera tiene que ver con una tradición que se ha mantenido durante muchos siglos a pesar de las modificaciones que ha sufrido, producto de la mezcla de la herencia prehispánica y el culto religioso y cristiano, a la que hemos destinado amplias referencias en lo que aquí se ha escrito.

La segunda se refiere, más bien, a una actitud del mexicano, o para ser más precisos, del macho mexicano, que responde a eso, a una actitud, a una pose ante la vida y frente a la muerte. A una gran cantidad de frases hechas como “a mí la muerte me pela los dientes”, “yo me muero orita”, “si así fuera la muerte, que me lleve de una vez”, “orita mismo nos morimos”, que no son más que el reflejo de lo que durante mucho tiempo se proyectó a través de las películas de los años cuarentas, en donde los personajes que representaban Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, entre muchos otros, eran verdaderos prototipos.

23. Existen además dichos y refranes como “la muerte calaca y flaca, no engorda por más que empaca”.

Bajo esta perspectiva, la muerte, no sólo es aceptada sino buscada. Pero es obvio que se trata de la muerte que uno mismo estaría dispuesto a recibir, es decir, morir en los términos en que “yo quiero” y aquí tendríamos que hablar de morir por honor, morir por el amor de una mujer, morir por un ideal, etc.

El hombre, el verdadero “macho”, no debe temer a nada, ni siquiera a la muerte. O debe, al menos, sobreponerse a su natural temor, dando muestras de su arrojo.²⁴

Lógicamente esta muerte es distinta de la que trae consigo la enfermedad o la vejez, de la que se anticipa al nacimiento o de la que se origina en un accidente, en fin, de esa muerte que significa la pérdida de un ser querido y a la cual se sigue todo un rito de convivencia y conveniencia con ella misma.

Y, por último, la tercera que tiene que ver con un sentimiento inherente al hombre: el miedo a la muerte. El miedo a la muerte que llega de repente y sin saber por qué, a la que viene acompañada de la angustia, el sufrimiento o la tortura psicológica; pero sobre todo a la que es llevada más allá de los límites de la razón o la emoción y que, obviamente, es distinta de la muerte de una persona que está acostada en su cama esperando que llegue el final.

La muerte como un acontecimiento que venga acompañado de un “algo” inesperado o quizá abrupto. Porque el miedo a ésta existe y es algo que permanece latente.

Aún cuando, y a pesar de que, se diga que no es la demoníaca adversaria del hombre sino que se le presenta en calidad de una buena amiga o de una comadre con quien se permite gastar una broma.

24. LOPE BLANCH, Juan Manuel, *Vocabulario mexicano de la muerte*, p. 8.

Esto no quiere decir que el mexicano no tema o no sienta miedo, lo que sucede es que su manera de expresarlo es distinta, de tal forma que lo que en otros pueblos logra alcanzar tanta fuerza e intensidad, en el nuestro no la tiene. Pero finalmente la muerte es la muerte, y frente a ella es indiscutible que el miedo existe.

Esto se confirma con lo que apuntaba Mauricio-José Schwarz, con relación a la muerte, y es que él decía que “¿Qué es más fuerte que la muerte?, - nada”.

La muerte tiene una característica que la diferencia de la mayoría de las actividades humanas y es que es absolutamente definitiva.

Es precisamente de este último tipo de relación con la muerte de la que nos interesa hablar. No sin antes dejar en claro que si se decidió hacer esta separación de cómo es que en México se ve a la muerte, fue con la intención de hacer un poco más explícita esa forma de ser de un pueblo como el nuestro.

Pero esto no implica que existan tres tipos de mexicanos, ni que necesariamente tengan que separarse, sino al contrario; es decir, que todo esto de alguna manera ha conformado no sólo en una especie de sincretismo de la personalidad del mexicano sino también su sentir respecto a un hecho inevitable.

Ahora bien, este significado de la muerte es indudable que difiere en mucho del que se tiene en otros pueblos. Tan es así que cada vez se tienen que buscar efectos o formas de presentarla que pretenden alcanzar una fuerza que ya se ha ido perdiendo con la cercanía, con la muerte, la cotidianidad y la costumbre.

Es ésta la razón de ser de muchos de los elementos que se han introducido en los relatos contemporáneos, vía lo sobrenatural, lo extraño, lo coincidente y lo inexplicable, que indudablemente difieren de las historias tradicionales por su proximidad con la realidad y que se mezclan con los símbolos representativos de la muerte que han creado los seres humanos a lo largo de su existencia.

Todo esto permite dar cuenta del sentir del pueblo mexicano entorno al significado de la muerte. Un significado que difiere en mucho del que se tiene, por ejemplo, en los Estados Unidos y en muchos de los países europeos,²⁵ pero que tiene mucho en común con los países latinos.

Por eso, el miedo a la muerte, del que se habló en el capítulo anterior, esa sensación terrorífica y desgarradora que mucho tiene que ver con la visión que en buena parte del mundo se tiene con relación a la muerte, no podía ser tomada en sentido literal, ya que es obvio que en México no existe o cuando menos no se expresa como tal.

No cabe duda de que el humorismo de las danzas macabras que convulsionó a la sociedad de la baja Edad Media es amargo, desgarrador e hiriente; muy distinto del humorismo levemente macabro del pueblo mexicano.

En nuestras calaquitas, en nuestras catrinas-pelonas no hay el menor gesto de amenaza, no se oculta simbolismo religioso alguno, no se descubre advertencia ni admonición moralizadora.

La tembeque no se presenta ante nosotros para recordarnos que algún día habrá de venir a buscarnos, ni en la sonrisa de la dientona hay sarcasmo o deleite ante nuestra miseria. Se diría, casi, que hay alegría, que laten irreprimibles ansias de vivir. La danza de la muerte no es una danza pausada y grave, sino un guateque chocarrero y desenfrenado.

Hay que tener presente que en México, se mantiene la idea de que hay que estar bien con la muerte. Más aún si se piensa que la muerte es la que continúa y perdura y no la vida, pues ésta se acaba.

Es por eso que en muchos de los relatos contemporáneos en los que se juega con este tipo de emociones, se provoca la risa y no la angustia ni el sufrimiento que se quisiera. Ramón Gómez de la Serna, en *Los muertos y las muertas*, escribe: la muerte nos ronda, y cometemos la descortesía de hacerla rondar, a veces, demasiados años.

25. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Los muertos y las muertas*, p. 41.

De hecho, representarse la muerte no es únicamente vivirla en imagen, en nuestros sueños, obsesiones o impulsos, para desearla o temerla, es también materializarla en frases, en formas, colores, sabores y sonidos.

Con todo esto es posible darse cuenta de que la muerte ha ocupado y seguirá ocupando un lugar privilegiado, no sólo en los relatos sino en todas las formas que el hombre ha desarrollado para expresarse.

CAPÍTULO 5

HORA MARCADA



Nunca la vida se puede saber toda; hay los secretos del hombre, y los del cielo, y los del mar, y los de la montaña. Uno no sabe por dónde empezar si no se le abre misteriosamente alguna puerta.¹

Como ya se señaló en el capítulo anterior la muerte ha jugado y seguirá jugando un papel muy importante en los diferentes tipos de relatos. En el caso del programa *Hora Marcada* es posible que la muerte sea uno de los ejes de las historias que presenta, por lo que en este capítulo hablaremos de lo que caracteriza al programa propiamente.

La referencia a la muerte es una constante, sin embargo lo importante es demostrar que para llegar a ella se recurre a lo **extraordinario, sobrenatural y/o extraño**, términos que se emplean indistintamente y que por definición se refieren a todo aquello que está fuera del orden o regla natural, es decir, que excede los límites de lo real.

5.1 Hora Marcada es un programa que presenta historias llamadas de terror o lo que hemos dado en llamar Género Negro en México, en donde se juega con la realidad y la fantasía, con aquello que materialmente no existe pero que es posible y por lo tanto creíble. Relatos que muestran situaciones y hechos que se asemejan tanto a la realidad pero que, al mismo tiempo, presentan elementos que los hacen parecer imposibles. Son un juego interesante en donde no hay límites precisos entre lo ficticio y lo real, pero donde todo es posible.

1. LLOPIS, Rafael, *Antología de cuentos de terror 3*. De Arthur Machen a H. P. Lovecraft, p. 337.

“Desde la entrada del programa es posible advertir cierta singularidad. La historia da inicio y confirmamos que no es un programa común: estilizadas escenografías remarcadas por una cuidadosa y llamativa iluminación, personajes y situaciones muy lejanos de los estereotipos convencionales, actores bien dirigidos que entretejen una trama por demás interesante... aún quizá, extravagante, sin dejar de involucrar al espectador”.²

A decir de la productora, Carmen Armendáriz Pardo³ *Hora Marcada* nace del deseo de hacer un programa de suspenso, de misterio, hecho como en cine, realizado con una sola cámara no con tres, y en locación, con ensayos, con actores, con lecturas.

“Así es, hice un piloto con mis cuates, mi hermano Pedro me ayudó, Julián Pastor, Juan Peláez, Rodolfo de Anda, todos mis cuates y este... hicimos la historia, la trabajamos con Claudio Isack. Entonces, una vez que regresaron los ejecutivos de Televisa, estaban de vacaciones, vieron el programa y les gustó mucho el resultado, inmediatamente me dieron luz verde para empezar a producir.

Mira, el primer nombre que tuvimos fue *Interferencia*, Televisa me dijo que era un nombre muy sofisticado para la televisión. De ahí pasamos al lado opuesto, que era *Pasaporte al misterio*, que a mí no me gustaba, hasta que se me ocurrió *Hora Marcada*. Tan claro, es la *Hora Marcada*, ya te tocó”.⁴

El primer programa que salió al aire se llamó “Concierto para mano izquierda”, lo dirigido por Alfredo Gurrola, con un guión de Gerardo de la Torre y la actuación de David Reynoso. Además dirigió “Acábalos, Johnny”, programa considerado para el análisis.

2. Información tomada del artículo “Terror, misterio y suspenso... a la *Hora Marcada*” que apareció en *INFOVISA*, publicación interna de Televisa, pp. 18 y 19.

3. Con el propósito de obtener información de primera mano, que apoyará esta investigación, se hizo una entrevista a la productora de *Hora Marcada*, los días 24 y 25 de septiembre de 1991. Lo que aquí se presenta son datos importantes que conviene mencionar. La entrevista íntegra aparece al final, dentro de los anexos.

4. Entrevista a la productora de *Hora Marcada*, Carmen Armendáriz Pardo.

Alfredo Gurrola, cineasta egresado del CUEC, forma parte de una generación influenciada por el fuerte impacto que en la cultura cinematográfica mundial generó la irrupción de la nueva ola francesa, que con sus antiguos homenajes y referencias al cine negro norteamericano, provocarían que el género se convirtiera en cine de culto.

Gurrola después de realizar una brillante parodia del género en *Llámame Mike*, trabajó en dos buenos exponentes del género: *Días de combate* y *Cosa fácil*, apoyado por dos guiones de Paco Ignacio Taibo II, de quien ya se habló en un capítulo anterior.

Éste cineasta se caracterizó por su formalidad expresada a través de las historias que dirigió, y como él, otros cineastas le dieron un toque especial al programa de *Hora Marcada*, como Julián Pastor quien prefirió la comedia y gustaba de dirigirse a los adultos, Alfonso Cuarón considerado un innovador, Claudio Isaacs se caracteriza por ser más romántico e íntimo, no mueve en exceso la cámara.

En un principio, se recurrió a actores con prestigio, para que la gente tuviera la costumbre de verlo, ya después, solo funcionaría bien.

“El sello extraordinario de *Hora Marcada* se debe a muchos factores. En primer lugar es un programa que se hace con técnica cinematográfica, con un director de cine que trabaja con una sola cámara e imprime su particular estilo, y un director de fotografía. Cada toma se ilumina especialmente para dar el ambiente que requiere. Los actores, por ejemplo, no se sirven del apuntador, sino que se compenetran en las intenciones de guión y siguen las instrucciones del director, lo que los hace desempeñar un trabajo más natural”.⁵

Eran siete semanas de preparación, condición indispensable para tener una buena pre-producción que diera como resultado un buen programa.

5. Información tomada del artículo “Terror, misterio y suspenso... a la *Hora Marcada*” que apareció en *INFOVISA*, publicación interna de Televisa, pp. 18 y 19.

No, mira, te voy a decir cómo le hacíamos, pre-producíamos siete semanas, se escogían las locaciones, se hablaba con los actores, se veía el vestuario, etc., etc., luego se iban a producir miércoles, jueves y viernes. Sábado y domingo editaban y hacían un off line, lo veía yo. Ese off line se mandaba a musicalización, ya terminado, ya esta bien la edición, va. Se metía el programa a on line y a los cuatro o cinco días se le metía la música, pero se hacía sobre imagen, como cine... no le metes cualquier disco ni mucho menos, sino sobre la imagen se daban los acentos en el momento necesario, etc.⁶

Hora Marcada presenta un tono ambiguo donde puede suceder cualquier cosa. Se maneja la muerte, la incoherencia. “La muerte como premonición porque pues sí, es la *Hora Marcada*, a punto de desaparecer del mapa. Y bueno, en México siempre hemos tenido una relación muy de cerca con la muerte, las calaveritas, etc., la muerte es algo cotidiano”.⁷

En este programa podemos ver una comedia con elementos escalofriantes, un drama apegado a lo fantástico o una parodia de la vida con tono irónico, pero siempre con predominio del suspenso.

La productora comentó que al público le tomó como seis programas entender que era una serie unitaria, que no tenía nada que ver un capítulo con el otro.

Los programas eran de 22 minutos, una cuartilla de guión es un minuto, cada tres o cuatro minutos viene un corte comercial, aproximadamente. Desde el guión se indica el corte, en la historia está marcado ‘corte comercial’ a la cuartilla número cuatro o cinco, puede ser una sola secuencia o pueden ser cinco, depende de la historia. Es por secuencia no por cuartilla.

En cuanto a los comerciales, explicó que los únicos cortes obligados en la televisión son los de cada hora y cada media hora, pero como éste era de media hora, no afectaba.

6. Entrevista a Carmen Armendáriz.

7. *ibidem*.

Salieron al aire aproximadamente 130 programas, fueron 34 los directores con los que se trabajó, algunos de los cuales también escribían las historias. Los directores que repitieron, porque presentaron distintas historias, fueron Juan Mora, Alfonso Cuarón, Gerardo Pardo, Julián Pastor y José Luis García Agraz.

Algunos, además, eran caracterizadores como Guillermo del Toro, un director que vive en Guadalajara, que su carrera es la caracterización, él mismo hacía sus máscaras y sus monstruos.

“Yo siento que hay muchas deficiencias en la televisión de iluminación, de movimientos de cámara, etc. Quería yo usar a profesionales, gente que ha estudiado cine, que sabe el manejo de la cámara, que sabe donde ponértela para que te provoque un sentimiento específico.

Tú puedes, y si me llegó a pasar, que llega un momento en que quieres más monstruo y más sangre, otra manera más cruel de matar, te vas engolosinando. La sangre vende y el monstruo vende y todo lo que tú quieras, pero bueno hagámoslo como un ejercicio para nosotros [no incluir nada de esto en algunos programas], que es lo bonito de la creatividad”.⁸

Teleguía distinguió a *Hora Marcada* como “Mejor Programa”, “Mejor Realizador” como “Mejor Programa”, “Mejor Realizador” y “Mejor Teleteatro en 1989”.

Recibió en 1990 la presea “La Estrella de Plata” como mejor programa de la televisión, distinción que otorga la Asociación de Profesionales en Relaciones Públicas y Periodismo *APREPP*.

El programa se transmitía en México, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. “El mejor reconocimiento es haber tenido 60 de rating, haber salido del aire con un rating estable de 40. Siento que es un programa que no va a pasar como otros.

El poder haber hecho un rato de buena televisión y el reconocimiento de la gente que trabaja en el medio”.⁹

8. *idem*.

9. *idem*.

DEL GUIÓN AL PRODUCTO FINAL



*Somos como llantas devorando
el pavimento...
con rumbo abierto hacia la noche
con rumbo abierto hacia la noche
hacia la luz...*¹⁰

5.2 Del guión al producto final. A través de la Sra. Carmen Armendáriz, productora de *Hora Marcada*, fue posible obtener copias de los guiones de algunos programas. El tener la oportunidad de leer los guiones y de ver los programas hizo que de alguna manera surgiera la inquietud de observar que tanto fueron modificados los primeros a la hora de ser producidos.

Todo esto, conscientes de que un guión tiene que sufrir ciertos cambios ya que representa uno de los primeros pasos de una larga cadena que culmina con el programa que aparece en pantalla. Pero también conscientes de que constituye un paso fundamental sin el cual no podría lograrse un buen producto final.

Es a través del guión, llámese literario o técnico, que fue presentada cada una de las historias en el entendido de que los escritores que participaron en el programa sabían de las implicaciones que tenía como tal.¹¹

Lo que no significa que se le quiera restar importancia a los otros elementos que intervienen en las diferentes etapas del proceso de producción, es sólo que, en el caso de *Hora Marcada*, el guión representa la historia, lo que el escritor quiere comunicar, lo que quiere *compartir* con el público.

10 Fragmento tomado de una de las canciones que interpreta Nuria en el programa "Galatijos en el Mar", una de las historias de *Hora Marcada* que será motivo de análisis.

11. Es difícil conocer cual es el proceso de creación que siguen los escritores, aún cuando no se pensaría que sus historias nacen ya con forma de guión. Lo único que sí se puede tener en claro, es el hecho de que ellos sabían de las condiciones que impone el medio, de las limitantes de tiempo, de la inserción de los cortes comerciales y, más aún, de los parámetros que rigen a *Hora Marcada* en su concepto general, como puede ser la presencia de la *Mujer de Negro*.

La cuestión es que se decidió comparar uno de estos guiones con el programa que finalmente salió al aire. Considerando obviamente que se iban a encontrar ciertas modificaciones, dado que en un guión sólo se pueden describir acciones potenciales cuya esencia se expresará no a través de la palabra sino mediante una serie de imágenes y sonidos.

Imágenes que no siempre pueden ser precisadas de manera acabada y que están sujetas, no únicamente al lenguaje que impone el medio sino también a las condiciones, circunstancias e imprevistos que se den durante la grabación e incluso a las limitaciones y potencialidades de los actores que representan a los personajes.

La intención es llegar a determinar qué tanto estas modificaciones alteraron la idea original del relato y el sentido que le había dado su autor.

Lo que en realidad interesa en este momento no es detallar que sucedió con el tipo de imágenes que se proyectaron finalmente sino observar que cambios se dieron en el nivel de la historia, de la idea que se tenía originalmente.

El programa que se escogió fue “Galatremos en el Mar” escrito y dirigido por Gerardo Pardo. Uno de los pocos que se realizó en una locación fuera de la ciudad de México. Su grabación se llevó a cabo en Ixtapa, Zihuatanejo.

Para poder establecer esta comparación se consideró pertinente el extraer todo aquello que se pudiera observar en el programa y expresarlo en forma de guión, tratando de utilizar los mismos términos con que el autor presentó su historia. Con el propósito de ir marcando las diferencias y las semejanzas que pudieran darse; y si era necesario señalarlas secuencia por secuencia.

Al observar lo que sucedía con ambos escritos se encontró que existían algunos aspectos que podían ser considerados como generalidades en uno y otro, y que por ello resultaría conveniente el detallar de acuerdo a las secuencias; por lo que se optó por presentar tales aspectos en dos columnas, la primera corresponde a lo escrito en el *guión* y la segunda a lo que apareció en el *programa*.

5.3 Programa:

GALATREJOS EN EL MAR

Claudia Fernández Nuria
Carlos Espejel Manolo
José Flores Ricardo
Mónica Skorlich *Mujer de Negro*

Productora: Carmen Armendáriz Pardo

Dirección y Argumento: Gerardo Pardo.

Jefe de producción: Fernando Sáenz de Miera

Transmitido el martes 27 de noviembre de 1990 a las diez de la noche.

Canal 2 de Televisa.

GUIÓN

En el guión son pocos los personajes que participan: Manolo, Ricardo, Nuria y La *Mujer de Negro*. El resto son incidentales.

El personaje principal es Manolo, quien fue definido como un joven delgado, desgarbado, que no llega a los veinte años, de aspecto sombrío, melancólico y agresivo.

Ricardo es el primo de Manolo. Se describe como un joven de diecinueve años, despierto, extrovertido, atlético, bien parecido y jactancioso. Un verdadero superman.

PROGRAMA

Es el mismo número de personajes. Los personajes incidentales únicamente contribuyen a la ambientación del lugar: gente en la playa y en el centro nocturno.

Es casi como lo describe, excepto que no es agresivo; más bien da la apariencia de ser tranquilo y muy metido en su mundo, no obstante su acción final.

Ni es tan joven, ni tan atlético, ni bien parecido. Pero sí, muy simple, burlón, jactancioso y abusivo. En todo el programa no se menciona ni una sola vez el nombre de Ricardo, se sabe que es el primo por que así le dice Manolo.

GUIÓN

Nuria es la joven que canta y a la cual describe como una mujer hermosa y sensual, de pelo corto y vestida de manera extravagante. Canta con unos cables colgados sobre su pecho.

La Mujer de Negro aparece sólo al final de la emisión, con unos lentes negros como los de Manolo.

La Mujer de Negro es un personaje constante dentro de las emisiones de Hora Marcada.

PROGRAMA

El personaje de Nuria conserva esos mismos rasgos. No se hace mención de su carácter, son sus acciones las que manifiestan su forma de ser.

La Mujer de Negro.

La Mujer de Negro representa la muerte, el final, la Hora Marcada.

GUIÓN

Sec. 01

Presenta acciones de Manolo, que lo hacen ver como un chico malo; sobre todo por lo que dice.

Se dedica a hacer llamadas por teléfono, para molestar a algunas "chicas".

Se dice que su cuarto está muy desordenado.

Manolo juega un video juego.

Manolo toma una máscara de un monstruo y se la pone. Marca un número de teléfono:

MANOLO:

- ¡Hola, nena!, ¡Seguro me extrañas!

CHICA: (Off a través del teléfono)

- Eres tú otra vez, ¡Qué necio!, ¡Deja de molestarme!.

MANOLO:

- No te impacientes. Voy por ti en mi moto. Espérame en el 45 de Palm Avenue.

CHICA:

- ¡Estás loco!, ni te conozco...

Sec. 02, 03, 04 y 05

El viaje se proyectó en avión, se ve la pista de aterrizaje, la costera y la consecuente llegada al aeropuerto.

Sec. 06

Manolo saca una cajita de pastillas de menta

En esta secuencia se muestra a Manolo con acciones muy simples.

PROGRAMA

Sec. 01

Acciones que realiza Manolo en su cuarto, habla muy poco y predomina la música y el sonido del video juego.

Manolo, sí toma el teléfono, pero no hace la llamada. Sólo murmura algunas palabras.

Ricardo entra a la recámara de Manolo y le recuerda del viaje que realizarán al día siguiente a Ixtapa.

Esta es una de las varias escenas que se suprimieron y en las que se trataba de mostrar a Manolo como un joven agresivo y extraño.

Sec. 02

El viaje se hizo en carretera, en un jeep, manejado por Ricardo y se ve la llegada al hotel.

Sec. 03

Comienzan los diálogos más largos entre Manolo y Ricardo.

Casi en todas las secuencias en las que están Manolo y su primo, este último es el que lleva la dirección de la plática o discusión. Es el que más habla y Manolo sólo da pie a que continúe.

GUIÓN

Sec. 07

Manolo y Ricardo recorriendo la playa, disfrutando cada uno por separado.

Sec. 08

Manolo paseando por la playa en una motoneta, durante la tarde. Se quita los lentes negros y se pone una máscara.

Es la primera de las secuencias que se suprimieron al momento de producir el programa.

Sec. 09

Manolo pretende entrar al cuarto del hotel, que comparte con Ricardo, pero este último no se lo permite.

Esta es una de las secuencias en que es mucho mayor el diálogo.

Los diálogos más simples y sencillos entre los personajes, pero más equilibrados.

Sec. 10

Manolo vaga por la playa en la noche

Sec. 11

Manolo entra a un club donde Nuria canta una canción sincopada y extraña:

¡Yo, yo, yo!

¡Y mi cajita musical!

¡Mi cajita musical!

En el guión se habla de una canción sincopada y se pretende mostrar a la gente bailando.

PROGRAMA

Sec. 04

Esta es una de las secuencias que se apegan al guión con mayor exactitud.

Sec. 05

Sólo se mencionan una serie de acciones “menudas” que sirven para contextualizar a los personajes y al lugar.

En varias escenas en donde hay diálogos, estos no se escuchan, se traducen en señas y movimientos de la boca, pero no hay sonido de las palabras, ya que lo que se escucha es la música.

Sec. 05

La secuencia se realizó como estaba proyectada.

En ésta, como en todas en las que intervienen Manolo y Ricardo, no se escucha música y si la hay, está en un segundo plano.

La mayoría de los diálogos se dan entre Manolo y Ricardo. Sólo una vez hablan Manolo y Nuria.

La escena se suprimió en el programa.

Sec. 06, 07 y 08

En el programa la canción adquiere un significado especial. Todas las escenas en las que aparecen Manolo y Nuria van a estar acompañadas por tales melodías.

Incluso, algunas escenas de la siguiente secuencia tienen como fondo una de las canciones que interpreta Nuria.

GUIÓN

Sec. 12

En la mañana, Manolo entra al cuarto de hotel y Ricardo se burla de él. Manolo intenta agradecerle porque lo que le hizo la noche anterior le permitió conocer a Nuria.

Sec. 13

Son imágenes de Manolo paseando por la playa. No hay voces, sólo música.

Se ve a Ricardo “ligando a unas jóvenes”; mientras que Manolo observa a quienes se burlan de su manera de vestir.

Sec. 14

Manolo espera a que abran el centro nocturno.

Sec. 15

Manolo vuelve a fascinarse viendo a Nuria, quien está cantando en el centro nocturno.

Sec. 16

Aquí se pretende mostrar a Manolo robándose la foto de Nuria, que está en la marquesina. Después huye.

Sec. 17

Manolo pega la foto de Nuria en la pared y la contempla.

PROGRAMA

Sec. 09

Las escenas son iguales. Se reprodujeron tal cual fueron planeadas, aun cuando se aumentó el número de acciones por secuencia, lo que se tradujo en un número menor de las mismas.

Sec. 10

Imágenes de Manolo paseando por la playa y por lugares cercanos a ella. No hay personas en esos lugares. En ellas no aparece Ricardo.

Se puede interpretar su preferencia por estar sólo y en lugares tranquilos. Se aleja del bullicio.

Sec. 11

Manolo llega al centro nocturno con aires de confianza y seguridad. Se escucha cantar a Nuria (voz en off)

Sec. 12

Las imágenes se centran más en Nuria, lo que permite observar su apariencia. El cómo viste y cómo está maquillada. La manera de cantar y lo que canta.

Sec. 13

Manolo si rompe el vidrio de la marquesina y toma la foto. No huye y sí mira hacia la cámara tratando de hacer cómplice al público.

Sec. 14

Es casi la misma idea que en el guión, sólo que en lugar de pegarla en la pared, la coloca sobre el espejo de la habitación del hotel.

GUIÓN

Sec. 18

Está planeada como una secuencia más, un encuentro entre Manolo y Nuria.

Sec. 19

En una secuencia de imágenes se presenta a Manolo y Ricardo discutiendo. Después forcejean y rompen la foto.

Sec. 20 y 21

Es la primera vez que Manolo habla con Nuria.

Sec. 22 y 23

Manolo y Nuria en casa de ella. Después Manolo camina en el mar.

Sec. 24, 25, 26 y 27

Son acciones muy breves, que sólo pretenden mostrar a Manolo que busca a Nuria, sin que logre su propósito.

Sec. 28

Ricardo le dice a Manolo que ya conoció a Nuria y le muestra algunas pruebas, ante su incredulidad.

Sec. 29

Manolo golpea a Ricardo varias veces.

PROGRAMA

Sec. 15

La secuencia se realiza, la diferencia es que forma parte de un sueño.

Sec. 16

Se respeta la idea.

Sec. 17

Es la misma idea, pero con un número mayor de escenas.

Estas secuencias se suprimieron.

Estas secuencias también se suprimieron.

Sec. 18

La idea es respetada, la única diferencia es que aquí se presenta a Nuria como una persona que engaña y que cita a sus amigos con la misma táctica.

Sec. 19

Basta un sólo golpe de Manolo, para matar a Ricardo.

GUIÓN

Sec. 30

Manolo preparándose para salir.

Sec. 31

Manolo asfixia a Nuria. La toma en sus brazos y se encamina hacia el mar. Al mismo tiempo que le reclama, ya que se siente traicionado.

PROGRAMA

No se produjo esta secuencia.

Sec. 20

Manolo golpea a Nuria, en la cabeza. La toma en sus brazos y se encamina hacia el mar, hasta perderse. Aparece la *Mujer de Negro* con unos lentes espejados, igual a los que Manolo ha usado a lo largo del programa.

Una vez realizada la comparación del guión con respecto del programa es posible decir que las diferencias entre uno y otro no son tan simples o de poca importancia.

Los cambios más significativos en cuanto a lo previsto en el guión y lo finalmente proyectado en la pantalla son los siguientes.

El número de secuencias del guión era de 31 y del programa final fue de 20, lo que habla de la cantidad de escenas que se omitieron.

Podemos decir entonces, que por un lado está el hecho de que algo que parecía tan sin importancia como que Manolo no fuera agresivo sino más bien tranquilo y que Ricardo en lugar de ser despierto y extrovertido fuera simple y burlón, resulta en verdad significativo ya que provoca que la actitud por parte del público hacia estos personajes sea de consideración para Manolo y quizá de indiferencia ante lo que le ocurre a Ricardo, no obstante que Manolo haya matado a su primo, a Nuria y él se haya quitado la vida.

Por otro lado está la importancia que se le da a la música y las imágenes, por encima de los diálogos, aún cuando son muy pocos los personajes. Adquiere una importancia significativa tanto la letra de las canciones como la música de las mismas.

También es posible observar el hecho de que se centra toda la atención en los tres personajes y en la mujer de negro y sólo se dan ciertos rasgos que hacen presuponer la presencia de otras personas dentro del relato.

Finalmente se podría decir que aún cuando varios de los cambios son importantes, la idea original se mantuvo. Esto quizá tenga que ver con que el escritor tuvo la oportunidad de dirigir su propia historia, ya que un escritor no permitiría que su historia fuese radicalmente modificada, pues ya no se trataría de su historia, además de que Gerardo Pardo está muy compenetrado en lo que es el concepto general de *Hora Marcada* pues participa muy de cerca en la producción.¹²

12. Un dato al margen de la historia y todo lo que al interior de ella ocurre que es básicamente lo que nos interesa, es el mencionar que al parecer Gerardo Pardo es hermano de la productora.

CAPÍTULO 6

MODELO DE ANÁLISIS DEL RELATO TELEVISIVO



Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es... la exploración más total de la realidad universal.¹

En un principio se mencionó que la intención era analizar la estructura de *Hora Marcada*, que en tanto programa de televisión se presenta aparentemente con una forma diferente, introduce elementos de contenido y visuales con los cuales se puede dar un cambio en la producción de relatos televisivos.

Hasta este momento se han esbozado diversos aspectos que permiten hacer válido ese planteamiento inicial. Sin embargo, es en esta parte, donde se podrá apreciar con mucho mayor fundamento todo lo que se ha venido sosteniendo y tiene que ver no sólo con el atractivo de este programa sino con la búsqueda de su sentido.

Lo que se pretende es entender, en esencia, qué es y cómo es *Hora Marcada* a través de un análisis de su estructura, de la manera como están conformadas las historias que se presentan en este programa, de ahí que resulte conveniente el detenerse a observar los elementos que caracterizan a este tipo de relatos, con el propósito de identificar aquellos que de alguna manera lo definen.

Una primera consideración, es que se trata de un programa de televisión y la condición básica de éstos es que se fundamentan en el uso simultáneo de la *imagen* y el *sonido*, y la segunda, la particularidad de que en las historias de *Hora Marcada*, se recurre al *suspense*, siendo ésta una de las características principales.

1. TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, p. 48

De la primera tenemos, que la televisión se vale del empleo de tres de los códigos más importantes: el icónico, el lingüístico y el sonoro (no lingüístico), que son básicamente los elementos con los cuales se construyen la mayoría de los relatos televisivos.

La televisión posee la extraordinaria cualidad de emplear tanto la imagen como el sonido en la elaboración de sus mensajes, lo que aumenta su efectividad como medio de comunicación. Sin embargo, no siempre se ha sabido manejar esta ventaja, ya que no todo el tiempo logra mantener un equilibrio entre lo visual y lo auditivo.

El error más común es el de otorgar todo el poder a la imagen, sin darse cuenta que el código lingüístico es un factor importante para encontrar el sentido de lo que se está presentando y de que el código sonoro no sólo representa un elemento estético sino que aporta además elementos de significación esenciales en la realización de los distintos programas.

La continuidad visual “es la razón de ser de la televisión” y su existencia depende de la adecuada selección de imágenes y del cómo éstas se van entrelazando. Un aspecto básico dentro de la producción de un programa de televisión es el planear una serie de imágenes clave, que constituyen la base del mismo. Éstas son las que determinan el impacto más fuerte en los televidentes y probablemente las únicas que recuerden.

“Una imagen es el resultado de un arreglo de objetos y contornos. Las reacciones del público ante los objetos y contornos, desde el punto de vista emocional, son muy diversas. Naturalmente que se reacciona en forma muy distinta dependiendo de lo que se esté viendo en pantalla”.²

2. CHIÓN, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido*, p. 25.

Cada una constituye un medio para despertar y motivar reacciones emocionales profundas, por lo que debe darse la debida importancia a su composición dentro del programa. Sin embargo, no son las imágenes lo único que debe cuidarse en un relato televisivo, ya que la expresión verbal juega un papel fundamental, pues sin ella no se podría entender el significado del relato televisivo.

Cierto es que las imágenes dicen más que mil palabras, pero también lo es que una imagen puede prestarse a una gran cantidad de interpretaciones y por ello no lograr el propósito que se espera. Todo depende pues, de la correcta articulación de estos códigos.

“En la televisión, a diferencia de lo que ocurre en la literatura, la palabra se enriquece no sólo al suscitar la presencia de las cosas en el espíritu sino ante la vista y el oído. Un poder que tiene su contrapartida, inmediatamente sensible: tan pronto como se ha evocado algo visual y auditivamente por el verbo que lo hace nacer, enseguida vemos que lo que surge escapa a la abstracción: es concreto, rico en detalles y creador de sensaciones de las que el discurso no podría dar cuenta aunque se hablase durante mil años”.

La combinación audiovisual permite entender como una percepción influye en la otra y la transforma: no se “ve” lo mismo cuando se “oye”; no se “oye” lo mismo cuando se “ve”.

La palabra, a través del diálogo y la narración, tiene una función dramática, psicológica, informativa y afectiva. Se percibe como emanada de seres humanos captados en la acción misma, sin poder sobre el curso de las imágenes que los muestran, y se oye palabra por palabra, ofrecido a una total inteligibilidad. La palabra proferida tiene el poder de evocar la imagen de la cosa, del momento, del lugar, de los personajes, etc.”³

En la televisión como en el cine, la palabra logra reinar sobre el sonido pues condiciona toda la escenificación del programa en el más amplio sentido. Desde el guión hasta el montaje, pasando por la luz, los movimientos de cámara y, por supuesto, el trabajo de los actores, todo está concebido aquí para constituir la palabra de los personajes en acción central y hacer olvidar al mismo tiempo que es esta palabra la que estructura la película.

3. CHIÓN, Michel, *op. cit.*, p. 26.

Se trata en este caso de un texto hablado, en el que también son significativos simultáneamente el aspecto de los actores, su vestuario, sus movimientos, el espacio de la escena, los efectos visuales y auditivos, y el lapso presente durante el cual se despliegan la serie de acciones y los actos del habla.

Todo esto no significa que se deba llegar al otro extremo, en donde el código lingüístico prevalezca por encima de la imagen, ya que no habría autonomía de la escena audiovisual ni tampoco noción alguna de continuidad espacial y temporal.

“No se puede dejar de considerar que una puerta que se cierra, un gesto que se esboza, un cigarrillo que se enciende, un movimiento de cámara o un reencuadre, todo puede valer como puntuación del texto y, por tanto, como valoración de éste. Eso permite a la vez aliviar la escucha del diálogo y focalizar la atención sobre su contenido”.⁴

El texto crea imágenes aparentemente a su capricho, pero la imagen dice inmediatamente al texto: “Tú no eres capaz de narrarme toda”.

Con todo esto no se trata de ver que es más importante, si la imagen o la expresión verbal, sino más bien el señalar que se requiere de un equilibrio en el manejo de ambos lenguajes. Incluso, debe existir ese mismo equilibrio con el código sonoro (no lingüístico) que completa los tres códigos a los que se ha venido haciendo referencia.

Este último comprende los sonidos, los efectos, los ruidos y la música. Son denominaciones muy generales para referirse a lo sonoro y designar así las cualidades y las percepciones que ofrece este código, pero a partir de las cuales se pueden seleccionar términos más precisos y específicos con relación a lo que suceda con los relatos a analizar.

Pocas veces el público se detiene a escuchar lo “escuchable” que existe dentro de los programas de televisión, más allá de la expresión verbal.

4. *ibidem*, p. 26.

De ahí, que difícilmente se dé el nombre correcto al sonido que se escucha. Atender a los diferentes sonidos y definirlos por separado, según sus características y su sentido dentro del relato es lo que aumenta la gama de posibilidades que puede ofrecerse a través de todo lo que es posible escuchar, y que indudablemente contribuye a enriquecer el número de percepciones que capta el espectador.

Por eso, sería interesante el tener la posibilidad de oír el sonido como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea. Para esto, naturalmente, también es necesario entrenarse simplemente en ver y oír sin más, sin proyectar sobre las percepciones lo que se sabe de antemano.

Y es que estamos tan habituados a hablar de las cosas y a escribir sobre ellas mismas sin que éstas se resistan, que cuando el público atiende a un programa percibe la acción en su conjunto ya que no es fácil el separar los sonidos de la música y de los diálogos, pues el sentido total se capta sólo en la unidad de la acción.

En programas de televisión como éste, no se puede perder de vista el efecto que produce en el espectador un aumento en la intensidad de la música o la selección de efectos que rodean a las imágenes, porque aunque en apariencia el público sólo atiende a la acción, la ausencia de cualquiera de ellos provocaría que no se lograra el mismo impacto.

Con todo lo anterior, se justifica el propósito de atender al empleo de estos tres códigos y, básicamente, concederle la importancia necesaria a la parte literaria de todo este asunto, que es la expresión verbal.

La segunda consideración, se refiere al suspenso que se hace presente en la mayoría de las historias de *Hora Marcada*. En ellas, independientemente del asunto o tema de que se trate, se recurre a aquellos elementos que hacen posible el suspender la acción con un efecto de incertidumbre en el espectador.

Mucho del éxito de los relatos que se presentan a través de imágenes, radica en que no cabe la posibilidad de duda frente a lo que se dice por parte del emisor, ya sea a través de los personajes o del narrador, ya que es posible constatarlo por medio de la imagen. Ésta ofrece la posibilidad de corroborar la existencia del referente. Aunque resulta diferente tratándose de historias en las que interviene el suspenso, ya que en ellas suelen presentarse algunos indicios e informaciones a través de la expresión verbal y por medio de imágenes que tendrían que inferirse, ya que su lectura no es tan sencilla como en otros relatos.

En el relato fantástico, la realidad del referente es distinta y está señalada o establecida dentro del texto mismo mediante una serie de indicios reveladores. Se puede encontrar que el referente no existe en forma física o material. En ellas cabe toda posibilidad de situaciones, de ocurrir aquello que pudiera parecer inconcebible a la mente humana.

Por eso es importante considerar que no sólo se trata de una serie de historias contadas a través de un medio audiovisual, sino que además su característica principal es que se hace presente el suspenso y se juega constantemente con lo real y lo irreal.

Por esta razón, y por todo lo que se ha venido mencionando, es que se decidió llevar a cabo un análisis a nivel del relato.

Las historias de *Hora Marcada* poseen determinadas características que obligan a un estudio bajo una perspectiva distinta, teniendo en cuenta que en su construcción utiliza códigos, más allá de los lingüísticos.

Entender la estructura de las mismas a partir de las acciones de los personajes, la forma en que se relacionan unos con otros, y la manera en que intervienen el resto de los elementos que integran cada relato.

Para lo cual, ha sido necesario construir un modelo que permita penetrar al interior de la estructura de *Hora Marcada* y que dé cuenta de las variantes que introduce en tanto programa de televisión.

Claude Bremond dice: “todo tipo de mensaje narrativo, cualquiera que sea el procedimiento de expresión empleado, depende de la misma aproximación a ese mismo nivel. Es necesario y suficiente que relate una historia”.⁵

Un texto literario revela más allá de sí mismo, un universo que reconocemos apoyándonos en nuestra experiencia personal y colectiva del mundo que nos rodea y en el cual vivimos y del cual somos parte. Así, la sociedad, su historia, costumbres, la naturaleza, los objetos de uso cotidiano, no son ajenos, contrariamente se mantiene una relación estrecha con todos y cada uno de ellos.

“La relación entre el texto literario y su contexto extralingüístico consiste en este sentido, en que el autor establece, dentro de la obra, una realidad que es autónoma porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma, y existe conforme a su propio modo de ser; pero a la vez mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad del referente, en el sentido de que utiliza los datos que proceden de una cultura y los utiliza con el objeto de construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil, pero no verdadera”.⁶

Por lo tanto lo que se pretende es analizar el relato de la manera más científica posible, teniendo como base la teoría y la metodología estructuralista.

Así, tenemos que un relato es un “discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de la misma acción”.

El método consiste en describir todos los elementos del relato, partiendo de la premisa de que “todo texto se deja descomponer en unidades mínimas” (Todorov, 1971:127) y de que “el procedimiento de análisis tiende a delimitar los elementos a través de las relaciones que los unen” (Benveniste, 1976: 118)

5. BERISTÁIN, Helena, *Análisis Estructural del Relato Literario, Teoría y Práctica*, p. 16.

6. *ibidem*, p. 17.

Dar cuenta de cada segmento, de cada unidad y, asimismo, de sus funciones, y de la manera como estas funciones se jerarquizan, se relacionan y se integran, en última instancia, en el nivel superior del discurso. Esto último ocurre porque “el sentido de cada elemento de la obra equivale al conjunto de sus relaciones con los demás” (Todorov, 1970:165)

Para poder describir la estructura del relato es necesario segmentarlo en unidades más pequeñas que permitan la comprensión de cada uno de los elementos que lo integran. Como lo que aquí se está estudiando es un programa televisivo, la división se ha hecho, primero en secuencias, que son las acciones que se realizan en un determinado tiempo y espacio. En estas secuencias puede aparecer más de una escena definida por las acciones de los personajes dentro del relato.

Estas secuencias o microrrelatos son considerados como una sucesión de acciones con unidad de tiempo y espacio.

El empleo de este método permite ver cómo se suman los sentidos y cómo se integran dentro del último nivel, porque la descripción de la obra apunta no sólo a descubrir las unidades, su función y su interrelación sino también el sentido que resulta de todo ello. Un trabajo de identificación e integración se requiere para que los elementos sean asumidos por el lector en el sistema que es la obra, y también más allá de ella, el mundo que comprende otras obras literarias y otros sistemas de significación distintos de la obra literaria, como pueden ser los sociales, los económicos, los ideológicos, etcétera, ya que la narración sólo puede recibir su sentido del mundo que la utiliza (Barthes, 1970: 37).

Es un proceso en el que se pretende identificar como cada uno de los elementos, que forman parte de la estructura de programa, cumplen una función específica dentro del relato y su interrelación posibilita su entendimiento hasta determinar el sentido global que resulta de todo ello.

El último sentido de la narración se produce, sin salir de los límites del análisis del texto, en su último nivel, que es el del discurso, donde aquél se presenta como la suma de los sentidos de cada nivel de descripción según Barthes.

Es el resultado de la identificación de las relaciones narrativas sintagmáticas y de las paradigmáticas que atraviesan de nivel a nivel, el relato. Son los elementos estructurales que subyacen al mismo, ya sea que correspondan a sus funciones, a sus acciones o a su discurso.

6.1 Las Funciones son el primer nivel de análisis del relato. Los sucesos dramatizables constituyen la “diégesis”, la “ficción” o la “historia” de un relato, la “narración contada”, lo relatado, aquello que es verbalizado o narrado por el discurso, su estructura profunda.

La historia es pues, una ficción, una abstracción, una convención distinta de la realidad *in vivo*. A pesar de que la historia evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde ese punto de vista, se confunden con los de la vida real.

La relación entre la literatura y la realidad es un hecho, pero no consiste en una relación “de verdad” porque no corresponde al propósito de reproducir la realidad con veracidad, su aspiración consiste en lograr que la obra sea considerada como verosímil.

En la televisión resulta un poco diferente pues, además del sujeto de la enunciación que es el “yo-escritor”, cada personaje está representado en la escena por un “yo-emisor” de los parlamentos, que forzosamente es de carne y hueso. Él ejecuta los actos de habla y las acciones gestuales, pero no por sí mismo sino representando a un ser de ficción imaginado por el autor. El actor se mueve dentro de una realidad, la escena que, si bien es ilusoria, no es imaginaria.

La historia no es algo que pertenezca a la vida, dice Todorov, sino a un mundo imaginario del que sólo sabemos a través del libro. El discurso es en cambio una realidad, el discurso es lenguaje puesto en acción, está hecho de palabras reales, de palabras dirigidas por el narrador a un virtual público. La historia es vehiculada por el discurso y, en principio limitada por él; parece serle exterior (anterior en su origen, posterior en su término) y, en consecuencia, desbordarlo y englobarlo.

Émile Benveniste fue quien introdujo los conceptos de historia y discurso. La historia es lo que los formalistas rusos, primeros en aislar ambas nociones, llamaron fábula o trama: “lo que efectivamente ocurrió”, o lo que pudo haber ocurrido o podría ocurrir, el discurso es lo que llamaron argumento, forma en que el lector toma conocimiento de la historia.

Gérard Genette señala en la historia o diégesis tres niveles, relativos unos a otros, cuya determinación está relacionada con la ubicación del narrador y con el juego entre la temporalidad de la historia y la del discurso.

a) El nivel “diegético”, que corresponde a las acciones ficcionales primarias, cuya descripción no es muy precisa y no siempre resulta fácil de identificar. El acto de la narración guarda distancia temporal mínima dentro del relato respecto de los actos narrados y, además, es con relación a este nivel (de la narración primaria o de primer grado) como se definen las anacronías como tales.

b) El nivel “extradiegético”, que atañe a la narración de las acciones del nivel diegético y es exterior a los hechos que en este ocurren pues el narrador (la voz) no participa en ellos. Éste es el nivel de ficcionalidad en que se coloca el narrador en tercera persona.

c) El nivel “metadiegético”, que implica una narración dentro de otra, tanto la que simplemente corre a cargo de un personaje, como la denominada construcción “en abismo” que superpone el nivel diegético y el extradiegético y que constituye un segundo grado de ficcionalidad, una ficción evocada, imaginada o soñada por uno de los protagonistas de otra ficción o por los del proceso de la enunciación, que irrumpen en la historia. Por eso la narración de la metadiegesis, dada la posición de su narrador,

resulta intradiegetica, a diferencia de la narración de la diégesis que, como ya se dijo, es extradiegetica debido a que es otra la ubicación del narrador.

La metadiégesis puede ser la narración, a cargo de un personaje, de hechos ocurridos fuera del escenario, puede ser la respuesta de un personaje a la pregunta de otro, puede ser una digresión, puede establecer una relación de contraste o analogía con la diégesis.

Son en estos tres niveles en los que transitan las diferentes historias que se presentaron a través de *Hora Marcada*. Niveles no siempre perceptibles por las condiciones en que se ofrece la narración a través del discurso.

Diegético	→	Diálogo
Extradiegetico	→	Narrador
Metadiegetico	→	Narrador testigo

Este movimiento entre los niveles narrativos es a veces difícilmente advertido por el público: un diálogo citado se presenta como diegético, pero ese mismo diálogo, narrado, es extradiegetico si proviene del narrador y metadiegetico si proviene de un narrador personaje instalado en la diégesis.

Por el tipo de relato de que se trata, no obstante su presentación a través de un medio audiovisual, es posible identificar la presencia del narrador en diferentes niveles, programas en donde la historia es contada por un narrador testigo y de ahí pasar al diálogo directo en un movimiento casi imperceptible; o bien, encontrarse con una narración externa que se va alternando con los diálogos entre los personajes.

6.2 El modelo de análisis parte de los principios planteados por Helena Beristáin en *Análisis Estructural del Relato Literario*. Beristáin reúne en este libro un todo metodológico, como ella misma lo llama, que comprende los principales aportes que se han hecho en materia de análisis del relato, por autores como Propp, Jacobson, Barthes, Todorov, Benveniste, Greimas y el Grupo “M”.⁷

Dadas las características de los programas de *Hora Marcada* y lo detallado del modelo de análisis, se seleccionaron tres de las historias que fueron presentadas: “Galatremos en el Mar”, “Acábalos, Johnny” y “La Última Morada”. El criterio de selección responde únicamente al hecho de que a simple vista todas las historias son distintas y sus estructuras parecen ser diferentes.

Son diez las historias de las cuales se tiene la grabación y que forman parte de la muestra considerada, de ellas se tomaron estas tres. Sin embargo a lo largo de este trabajo, es posible que aparezcan comentarios de las siete restantes, dado que por sus características, algunos de sus elementos sirven como ejemplo en las diferentes aplicaciones que integran el modelo de análisis.

En las páginas siguientes se presenta un cuadro con la información correspondiente a estas diez historias: el nombre de la emisión, la fecha de transmisión, el nombre del director y del escritor, y el tema de cada una de ellas.

En este cuadro aparecen además los términos **SOBRENATURAL** o **EXTRAORDINARIO** que se le han asignado a cada una de las historias tomadas de *Hora Marcada*.

7. Helena Beristáin desarrolla un modelo de análisis de relato, a partir de la recopilación de los planteamientos básicos y fundamentales de cada uno de estos autores. Este modelo, aunque muy completo, está aplicado a un relato literario que más tarde fue adaptado para ser representado en teatro. Sin embargo, constituye una guía interesante a partir de la cual hemos podido desarrollar el modelo que aquí se presenta.

Aun cuando por definición pudieran resultar palabras con semejante significado, aquí nos van a permitir establecer una diferencia con respecto al asunto tratado en cada una. Esto quiere decir que vamos a entender por **SOBRENATURAL**, aquello que excede las fuerzas de la naturaleza y por tanto de lo que es real y existe; y por **EXTRAORDINARIO** aquello que sucede rara vez, que sale de la regla común, sin que necesariamente sea sobrenatural.

Ejemplo de ello es precisamente “Galatijos en el mar”, en donde aparentemente no hay nada sobrenatural, todo lo que ocurre está dentro de los límites de lo natural, de lo que es posible que suceda.

No así, en la emisión “Al final de la noche” en donde los amantes que asesinan al esposo engañado y creyendo haber cometido el crimen perfecto, al final de la noche, es decir durante la madrugada son detenidos por la policía y sintiéndose descubiertos ambos se delatan, cuando la razón de la detención era porque su coche no circulaba ese día.

En emisiones como “Juegos de video” y “El espejo enamorado”, el asunto es extraordinario, porque el poder de la mente es mucho muy fuerte que cualquier otra cosa.

“Acábalos, Johnny”, “De Ángeles y Demonios” y “Ahogado de amor” son episodios en los que se hace referencia a ese elemento sobrenatural que bien puede ser Dios o el Diablo.

SELECCIÓN DE PROGRAMAS DE HORA MARCADA			
NO.	TÍTULO DE LA EMISIÓN	DIRECTOR/ARGUMENTO	SINOPSIS
1	“La última morada” (8 de mayo de 1990)	Hugo Macías Macotella Hugo Macías Macotella	La muerte se relaciona con el poder de Dios, que es quien determina cuando una persona morirá, sólo que aquí hay un intento por burlar a la muerte. EXTRAORDINARIO
2	“Acábalos, Johnny” (15 de mayo de 1990)	Alfredo Gurrola Mario Cruz	El más allá y la reencarnación, en donde las deudas son eternas. SOBRENATURAL
3	“Juegos de video” (18 de septiembre de 1990)	Hugo Macías Macotella Hugo Macías Macotella	El poder de un videojuego sobre la mente de los jugadores, quienes al perder el juego quedan atrapados y pasan a formar parte del mismo perdiendo la vida. EXTRAORDINARIO
4	“El espejo enamorado” (6 de noviembre de 1990)	Juan Manuel González Juan Manuel González	La fascinación por verse reflejada en los espejos y así admirar su belleza, la llevan a consumirse en ese mismo reflejo. EXTRAORDINARIO
5	“Al final de la noche” (13 de noviembre de 1990)	Juan Antonio de la Riva Juan Antonio de la Riva Guillermo Ríos Ignacio Guadalupe	Los amantes que asesinan al esposo engañado y que están a punto de completar el crimen perfecto, sin pensar que ellos mismos se delatarán, y todo por el programa “Hoy no circula”. EXTRAORDINARIO

NO.	TÍTULO DE LA EMISIÓN	DIRECTOR/ARGUMENTO	SINOPSIS
6	“De ángeles y demonios” (20 de noviembre de 1990)	Juan Mora Catlett Juan Mora Catlett	La disputa entre dos ángeles y dos demonios (modernos y elegantes) por acabar con la vida de una persona a quien unos y otros habían prestado sus servicios. SOBRENATURAL
7	“Galatijos en el mar” (27 de noviembre de 1990)	Gerardo Pardo Gerardo Pardo Agustín Tapia	Un joven introvertido que conoce a “una mujer que ni en sueños se podría imaginar” y es traicionado por ella y por su primo, a quienes al final mata y él mismo se quita la vida. EXTRAORDINARIO
8	“La espera” (4 de diciembre de 1990)	Rene Pereyra Rene Pereyra Ignacio Guadalupe Domingo Ruiz	La muerte que espera ansiosa al amor de su vida y decide poner un anuncio en una revista. La apariencia de la muerte es la de una mujer hermosa que poco a poco se va deteriorando. SOBRENATURAL
9	“No todo lo que brilla” (11 de diciembre de 1990)	Roberto Sneider Roberto Sneider Linda G. Jacobson	Un anillo que da el poder a quien lo tiene en sus manos. Un poder que al mismo tiempo lo va consumiendo. EXTRAORDINARIO
10	“Ahogado de amor” (18 de diciembre de 1990)	Alejandro Gamboa Alejandro Gamboa	Un pirata fantasma enamorado de una mujer mortal que anuncia un producto televisivo. Lo más importante es conservar la belleza y la juventud por toda la eternidad. SOBRENATURAL

Con el fin de ir explicando en que consiste cada una de las partes que integran el modelo, se consideró adecuado aplicarlo al mismo tiempo a uno de los programas. Éste es “Galatremos en el Mar”, el que sirvió de ejemplo para establecer la comparación entre el guión y el producto final. Para tal propósito se procedió a extraer todo lo que de alguna manera se podía ver y escuchar y ponerlo por escrito, casi se podría decir que en forma de guión.

El programa fue dividido en secuencias o microrrelatos determinados por la unidad de acción en tiempo y espacio.⁸ Esta fue la forma que resultó más conveniente para poder trabajar sobre lo que en él aparece, lo que implicó el volver una y otra vez sobre el mismo, hasta cubrir casi en su totalidad lo referente a su contenido y a la forma en que éste fue presentado.⁹

La idea es, por un lado, conocer la historia y por otro, identificar los elementos y las técnicas empleadas para su presentación y representación. Conforme se vaya explicando cada uno de los puntos que integran este modelo de análisis de relato televisivo, se señalará la razón, la utilidad y el sentido de esta actividad.

Una vez completado el modelo de análisis y la aplicación a “Galatremos en el mar”, se presentará el análisis realizado a las otras dos emisiones seleccionadas, que son: “La Última Morada” y “Acábalos, Johnny”.

El modelo de análisis que a continuación se presenta es producto de la combinación de los niveles propuestos por Beristáin y los aspectos fundamentales que caracterizan al tipo de relatos que nos ocupa, de ahí que su nombre sea el de **Modelo de análisis estructural del relato televisivo**.

8. Secuencia. Conjunto de planos o segmentos de un guión; una unidad o episodio distinto dentro de una misma trama. Conjunto de escenas con unidad de acción; normalmente tienen un principio y un fin.

9. En los anexos aparece el guión completo escrito a partir de lo visto en el programa.

MODELO DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO TELEVISIVO

NIVEL DE LA HISTORIA					NIVEL DEL DISCURSO			
FUNCIONES			ACCIONES		ESPACIALIDAD	TEMPORALIDAD	PERSPECTIVA DEL NARRADOR	ESTRATEGIAS DE PRESENTACIÓN
<i>Unidades Distribucionales</i>		<i>Unidades Integrativas</i>			<i>Categoría Actancial. Greimas</i>			
Nudos	Catálisis	Índices	Informaciones	Roles Actanciales	Representación y Distribución del espacio	Representación del tiempo	Objetividad Subjetividad	Elementos del discurso televisivo
Constituidos por verbos de acción.	Se construyen con verbos que significan cualidad o estado; o con verbos de acción en los modos de hipótesis	Remiten a una funcionalidad del ser. un carácter, un sentimiento. Una atmósfera psicológica.	Permiten identificar y situar a los objetos y los seres en el tiempo y el espacio.	Sujeto-Objeto Destinador - Destinario Ayudante-Oponente	Imágenes Diálogos y Narración. Tomas y Movimientos de la cámara. Acercamientos Alejamientos	Duración, Orden y Frecuencia. Pausa, escena Resumen, elipsis. Retrospección y Prospección. Corte directo. Doble exposición. Sobre exposición. Disolvencia. Iluminación.	Narrador menos que el personaje. Narrador igual que el personaje. Narrador más que el personaje	Ángulos y perspectivas de la cámara. Musicalización. Sonidos. Efectos. Caracterizaciones Accesorios Maquillaje y Vestuario.

Como se puede observar, el modelo comprende dos planos generales: el de la **historia** y el del **discurso**, desde los cuales serán estudiados los relatos de *Hora Marcada* que conforman la muestra.

6.3 Plano de la Historia. El plano de la Historia, que se refiere a lo que se cuenta, a lo que es relatado y el plano del Discurso, que tiene que ver con la forma en que la historia es contada.

Partimos entonces de lo planteado por Todorov, a propósito de los dos grandes niveles en que puede ser dividido un relato, con fines de estudio.

Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.¹⁰

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y Bremond), el nivel de las acciones (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración, (que es, grosso modo, el nivel del discurso en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho en la forma que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.¹¹

El nivel de la historia, como se mencionó anteriormente, está constituido a su vez por dos niveles: el primero corresponde a las funciones y el segundo a las acciones.

Las funciones son las unidades más pequeñas del relato. Propp considera a la función como el elemento fundamental y el mínimo de la estructura de la narración. Y lo entendió como “la acción de un personaje, definida por su situación en el curso del relato”.

10. BARTHES, Roland, *Análisis Estructural del Relato*, p. 11.

11. *ibidem.*, p. 12.

Las funciones o unidades de sentido se clasifican en dos grupos, según la terminología tomada de Benveniste: *unidades distribucionales* y *unidades integrativas*.

Las unidades distribucionales son los “encadenamientos”, constituyen el hilo narrativo. Estas unidades se dividen a su vez en dos tipos que son: **los nudos**, constituidos esencialmente por verbos de acción, y **las catálisis**, que ocupan el espacio narrativo entre los nudos y que son acciones menudas que detallan otras acciones.

Los nudos, según Barthes, son del orden de la acción, del hacer, en donde cada uno es un detonador del desarrollo de la acción. Son unidades esenciales, necesarias y suficientes, para la identidad de la historia por lo que, si se suprimen, ésta se altera. Están constituidos esencialmente por verbos de acción.

Cada nudo inaugura, mantiene o cierra una posibilidad de continuación de la historia, y cada uno es una unidad que cumple una doble función: 1) consecutiva o cronológica, en que la relación es temporal, es de antes a después; y, 2) consecuente o lógica, en que la relación es de causa a efecto.

En este tipo de relatos, el escritor no maneja los elementos que toma de la realidad (que podría ser la realidad del referente), para producir como efecto la verdad, sino para producir una ilusión de verdad a la que llamamos verosimilitud.

El problema del escritor y más aún del director, es decidir la composición de la linealidad: qué debe ser contado antes, qué debe ser contado después, o bien, interrumpiendo como alternancia o como incidencia para producir una transformación estética en la narración.

El conjunto de los nudos constituye el resumen del desarrollo de la acción, la sucesión de los principales constituye pues un resumen de la historia, a lo que Beristáin denomina intriga o trama.

El primer paso del análisis del relato es dividirlo en unidades de sentido de las cuales, las acciones, en la sucesión que ofrecen en el discurso, constituyen la intriga y dicha intriga, reordenada conforme a una lógica y una cronología canónicas, constituye la fábula. Ambas corresponden a la diégesis o historia.

En el caso de la televisión el tiempo, la línea cronológica de la intriga, ofrece una mayor uniformidad debido a que el despliegue de las acciones realizadas en la escena se da siempre dentro de la dimensión temporal del presente.

La secuencia, está constituida por la sucesión lógica temporal de nudos vinculados entre sí por una relación de solidaridad, es decir, “doblemente implicativa”, porque cada una presupone la existencia de la otra pues se trata de una relación recíproca.

Las **catálisis** aparecen como extensiones descriptivas que se efectúan en el desarrollo de los nudos. Aceleran, retardan, re-impulsan, resumen o anticipan el discurso. Su naturaleza consiste en complementar los nudos, aglomerándose en torno a ellos y llenando (o saturando) el espacio narrativo que dejan entre sí. Su supresión alteraría el discurso, pero no la historia.

Entre las catálisis descriptivas y los nudos narrativos existe una relación de implicación simple, no recíproca: la catálisis implica necesariamente la existencia del nudo, pero no a la inversa. Se construyen con verbos que significan cualidad o estado o con verbos de acción en los “modos de la hipótesis”, que son acciones puramente discursivas; o en los modos de lo real cuando son acciones menudas que detallan otras acciones.

Las catálisis dependen de los otros elementos del relato, de las características del ambiente y los personajes, pero sobre todo de la voluntad del escritor, que es quien marca el ritmo y la tensión del texto. Las catálisis resumen la temporalidad de la historia dentro del discurso.

Las unidades integrativas, son de naturaleza paradigmática, porque su sentido no se capta después sino más arriba, en otro nivel donde se halla su correlato. Ese nivel puede ser el de las acciones de los personajes o el del discurso.

No inciden en la secuencia de las acciones; pero remiten a un significado.

Las unidades integrativas pueden ser: **los índices** (o indicios) y **las informaciones**.

Los **índices** son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica de temor, alegría, de sospecha, etc. Tienden a describir, a definir, tanto a las personas como a los objetos.

Permiten identificar las características físicas o psicológicas de los protagonistas. Puede ser que estén implícitos y que se infieran de las acciones o que sean explicitados por el discurso.

Los personajes resultan caracterizados explícitamente mediante los índices cuando sus rasgos peculiares son atributos mencionados por el discurso, e implícitamente cuando su idiosincrasia se infiere de su conducta, es decir, de sus acciones, pues la acción interesa en la medida en que refleja la índole y la voluntad de un personaje.

Los indicios suelen aportar significaciones. La red de indicios permite caracterizar individualmente a cada persona, y definir la naturaleza de sus relaciones con los demás, así como observar sus vacilaciones y la lenta o rápida evolución que sufren durante el desarrollo de la acción, en las distintas etapas del relato.

Las **informaciones** sirven para identificar y situar objetos y los seres en el tiempo y en el espacio, para autenticar la realidad del referente. Su funcionalidad opera en el nivel del discurso y no en el de la historia.

Los lugares y los objetos cumplen una función cultural y social determinada, y añaden una significación al relato. Las informaciones invisten al escenario de un carácter que repercute en el significado de las acciones mismas.

Aparte de la función primaria, los objetos pueden cumplir una función dramática cuando son utilizados como agentes.

Los gestos, como los lugares y los objetos, son informaciones que contribuyen a la definición de los personajes como tales. Los índices, lo son del carácter de los protagonistas y del clima psicológico que prevalece en las diferentes situaciones; constituyen un acervo de atributos correspondientes a las "dramatis personae", señalando su conformación psicológica, intelectual, moral en cada momento y sus transformaciones, así como, la atmósfera que como resultado de la interacción de los caracteres priva en las diferentes etapas del desarrollo del relato.

Las informaciones ubican espacial y temporalmente no sólo a los protagonistas, sus acciones y sus evocaciones, sino también a ciertos tipos de narrador.

Por lo que los índices y las informaciones serán importantes a nivel del discurso, de momento únicamente se mencionarán aquellos que tienen que ver con la historia misma y que están expresados a través de los diálogos de los personajes.



6. 4 Galatremos en el Mar

“GALATREJOS EN EL MAR”

Transmitido el 27 de noviembre de 1990
Canal 2 10:00 PM.

Actúan:

Claudia Fernández	Nuria
Carlos Espejel	Manolo
Pepe Flores	Ricardo
Mónica Skorlich	Mujer de Negro

Productora:	Carmen Armendáriz
Director:	Gerardo Pardo
Argumento:	Gerardo Pardo
Jefe de Producción:	Fernando Sáenz de Miera

APLICACIÓN 1

Aquí se presentan las funciones, es decir, los nudos, las catálisis, los índices y las informaciones que se identificaron en cada uno de los microrrelatos, a partir de lo que se aprecia en el programa y de lo dicho a través de los diálogos.

1er. Microrrelato

NOCHE

Nudos, catálisis, índices e informaciones

Manolo está jugando un video-juego. Después se deja caer sobre la cama. Toma la máscara colgada encima del póster y se la coloca sobre su cara. Entra Ricardo emitiendo sonidos como si fuera un monstruo y se avienta sobre Manolo.

Ricardo le pregunta si ya está listo para el viaje que realizarán al día siguiente a Ixtapa. Manolo le dice que si no fuera porque le encanta el mar no iría con él a ningún lado. Ricardo sale del cuarto. Manolo queda sobre su cama y comienza a hablar solo.

2º. Microrrelato

DÍA

Catálisis e informaciones

Ricardo conduce un jeep, Manolo viaja en la parte trasera. Ricardo le señala que ya están cerca de Ixtapa, eso se infiere ya que no hay diálogos, son sólo acciones y música. Manolo se incorpora. Llegan al hotel.

3er. Microrrelato

DÍA

Nudos, índices e informaciones

Ya estando en el cuarto, Ricardo se aproxima a Manolo por la espalda y le tumba el sombrero. Le dice que ya se va a la playa y le pide que se cambie de ropa para que no lo quemee. Ricardo sale. Manolo permanece callado y pensativo.

4º. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

Ricardo sonriente vuela en un "Parachute". Manolo está sentado sobre la arena, después camina y mira a una joven con bikini correr frente a él. Se coloca una máscara de un hombre viejo y feo que tiene una cara triste y mira hacia el cielo.

5º. Microrrelato

NOCHE

Nudos, índices e informaciones

Manolo llega al cuarto del hotel y toca la puerta, Ricardo la abre y le impide el paso. Le dice que se calme y que no haga ruido porque está ocupado. Manolo le pregunta con quién está y Ricardo le contesta que no le importa, que se vaya a la playa.

6º. Microrrelato

NOCHE

Catálisis, índices e informaciones

Manolo llega en una motoneta a un Centro Nocturno, camina hacia la entrada, observa el lugar y se detiene frente a la placa en la que se anuncia el espectáculo de esa noche, ve fijamente la foto de Nuria, la joven que canta. Entra y se sienta en lo que parecen unos escalones que dan a la pista, quedando frente a Nuria.

7º. Microrrelato

NOCHE

Catálisis, índices e informaciones

Manolo camina por la playa y recuerda la imagen de Nuria cantando en el Centro Nocturno.

8º. Microrrelato

DÍA

Nudos, índices e informaciones

Ricardo entra al cuarto del hotel en traje de baño. Manolo llega enseguida y se aproxima hacia él. Ricardo le pregunta que cómo le fue en la playa la noche anterior y Manolo le dice que por primera vez tiene algo que agradecerle ya que conoció a una mujer que ni en sueños se podría imaginar. Ricardo sólo le dice que está mal con sus fantasías y sus cositas raras. Sale del cuarto, Manolo lo ve alejarse y queda pensativo.

9º. Microrrelato

DÍA

Catálisis e informaciones

Manolo camina descalzo por la playa, luego por una plazoleta.

10°. Microrrelato

NOCHE

Catálisis, índices e informaciones

En la noche llega Manolo al mismo sitio donde canta Nuria, entra y se sienta para observarla.

11°. Microrrelato

NOCHE

Nudos, índices e informaciones

Al salir del Centro Nocturno, se detiene frente al cuadro en el que se anuncia el espectáculo y observa las fotos de Nuria. (*Mira hacia la cámara como queriendo que el público comparta su idea*). Se detiene para comprobar que nadie lo observa, rompe el vidrio, abre la puertita y saca la fotografía de Nuria, la guarda bajo la gabardina, sonríe y comienza a caminar.

12°. Microrrelato

NOCHE

Catálisis, índices e informaciones

En la habitación del hotel, Manolo está frente al espejo en donde decide pegar la foto de Nuria. (*La ve con una tierna mirada*).

Manolo sueña que Nuria y él están juntos en la playa y a punto de besarse. Después navegan en un pequeño bote, se abrazan y al momento en el que se acercan para besarse, explota el bote.

13°. Microrrelato

DÍA

Nudos, índices e informaciones

Ricardo entra sorpresivamente, vaciando una jarra con agua sobre Manolo, que está dormido. Lo saluda con un ¡Buenos días, bote de basura!, Manolo despierta y se incorpora. Ricardo trae la foto de Nuria.

Manolo se levanta e intenta quitársela, forcejean hasta que Ricardo rompe la foto, Manolo comienza a golpearlo, pero éste se defiende y lo vence.

14°. Microrrelato

MAÑANA Y TARDE

Catálisis, índices e informaciones

Manolo pasea por la playa en la motoneta hasta que llega al borde de unas rocas. Se detiene y ve a Nuria, que está sentada sobre las mismas, Nuria al sentir la mirada voltea a verlo. Manolo baja con los dedos una ala del sombrero, en señal de saludo. Nuria le dice que se acerque. Él baja de la motoneta y camina hacia ella. Nuria lo saluda y le dice que se ve muy bien. Manolo piensa que se está burlando e intenta irse, pero Nuria le dice que es en serio y que nunca había visto a alguien vestido así en la playa. Le cuenta que ese, es su escondite favorito, para cuando quiere estar sola y Manolo le pregunta si cree en los sueños y le dice que le gusta mucho el mar. Después se van a pasear en la motoneta.

En la tarde regresan al mismo lugar del que partieron y ella se baja de la moto. Le agradece el paseo y le dice que le encanta. Manolo le pregunta sí puede volver a verla en ese lugar y que le gustan sus lunas. Ella le da un beso en la mejilla y se va. Manolo la ve alejarse y se toca la mejilla.

15°. Microrrelato

NOCHE

Nudos, índices e informaciones

Ricardo entra y lo primero que le dice a Manolo es: ¿Quién crees que se me apareció, condenadote?. Manolo le pregunta que quién y él sólo le dice que su buena amiga, le da algunos datos y al final le dice que se trata de Nuria. Manolo no le cree hasta que le muestra las lunas que Nuria llevaba puestas.

Le dice que se va a echar un bañito porque de nuevo la verá y le va a pedir un sax que trae en la oreja, porque quedaron de verse en unas rocas que son la guarida secreta de Nuria. Manolo se levanta y pretende golpearlo, Ricardo se defiende y una vez más lo vence.

16°. Microrrelato

NOCHE

Nudos e índices

Entra Manolo, camina hacia la regadera, lleva su brazo derecho levantado sobre su hombro y sujeta una botella de vino. Con la mano izquierda corre la cortina y con la derecha (*en la que trae la botella*) golpea en la cabeza a Ricardo. Caen un chorro de sangre que se revuelve con el agua de la tina.

17°. Microrrelato

NOCHE

Nudos, índices e informaciones

Después Manolo va por la playa en la motoneta, se detiene y baja. Empieza a caminar y tropieza con una rama gruesa de un árbol, que levanta. Nuria está sentada sobre una lancha vieja volteada sobre la arena. Ve a Manolo, se incorpora y camina hacia él. Manolo con una señal le indica que se detenga, la señala a ella y hacia atrás, *como si estuviera indicando hacia donde está Ricardo*.

Se acerca un poco hacia Nuria, toma la rama con las dos manos y la golpea entre la cabeza y el cuello. Nuria cae. Manolo la lleva entre sus brazos y se encamina hacia el mar, hasta que se pierden entre la oscuridad de éste y de la noche.

Aparece el brazo de la mujer de negro que recoge la máscara y la acerca hacia sí para verla.

CONCLUSIONES

Es mayor el número de catálisis que el de los nudos. Algunas de las catálisis sirven para caracterizar a Manolo y otras a Ricardo. Las catálisis son expansivas, y retardantes. En el primer microrrelato se proporcionan una gran cantidad de datos acerca de Manolo.

Sin embargo, los nudos son más significativos, ya que por lo menos en tres de ellos no hay diálogos sólo se perciben las acciones y la música.

Los nudos principales se ubican en los microrrelatos 5º, 6º, 8º, 13º, 14º y 15º, y estos constituyen la trama de la historia. Todo inicia cuando Ricardo, primo de Manolo, le impide entrar al cuarto del hotel, lo que propicia que Manolo conozca a Nuria, en un Centro Nocturno y quedé “prendado” de ella. Al día siguiente intenta agradecérselo y Ricardo se burla, para más adelante “traicionar” esa confianza.

Manolo tiene la oportunidad de hablar con Nuria y le dice que desea seguir viéndola, establecen una especie de “compromiso” de que se verán de nuevo. Ricardo ve la foto que Manolo robó de la marquesina y eso le permite conocer a la mujer de la que le habló Manolo.

Al siguiente día, Ricardo le dice y le demuestra a Manolo que conoció a Nuria, lo que significa la traición de su primo y de Nuria.

El desenlace se da en los dos últimos microrrelatos, cuando Manolo “acaba” con su primo y con Nuria.

Los índices se refieren más a la personalidad de Manolo, sus gustos y sobre todo a su manera de ser y su carácter, es serio, introvertido, misterioso, “raro”, le gusta colocarse máscaras de monstruos y hombres viejos con el propósito de ocultarse.

Ricardo es lo contrario, alegre, extrovertido, jactancioso, simple y despreocupado. Nuria en un principio parece seria y misteriosa, por las lunas, el sax, y el maquillaje, pero al final se ve como una persona voluble, mentirosa, falsa e hipócrita.

Las informaciones se refieren al tiempo y espacio, en ocasiones son mencionadas por los personajes, pero la mayoría se reconoce a través de las imágenes (*tomas y movimientos*).

APLICACIÓN 2

La sintaxis de las acciones y sus secuencias son las siguientes.

Son 17 microrrelatos y en 13 de ellos hay un constante proceso de degradación, sólo en tres se percibe un mejoramiento, que es cuando viajan a Ixtapa, cuando Manolo conoce a Nuria gracias a Ricardo y sin que haya sido la intención de este último; y cuando tiene la oportunidad de estar con ella.

En el 1º, 3º, 5º, 8º, 13º y 15º microrrelatos hay enfrentamientos entre Manolo y su primo Ricardo.

Manolo y su primo realizan un viaje a Ixtapa. Ricardo no le permite entrar al cuarto del hotel y eso propicia que conozca a Nuria. La ve tres veces distintas y sólo en una ocasión habla con ella.

Manolo le cuenta y le agradece a su primo por lo que le ocurrió, pero Ricardo sólo se burla.

Ricardo “conoce” a Nuria y establece una “mejor” y “más rápida” relación. No respeta a Manolo. Manolo aparentemente lo mata. A Nuria la golpea y se introduce en el mar con ella desmayada y en sus brazos, lo que significa que ambos morirán.

CONCLUSIONES

Manolo representa la víctima a lo largo de casi toda la historia, que aunque intenta defenderse, siempre resulta vencido, sin embargo termina siendo el victimario al final del relato. Ricardo es el malo, el que produce el daño y termina siendo víctima, y Nuria representa el objeto a poseer y también acaba siendo víctima.

Segundo nivel: Acciones. En este nivel, se decidió recurrir a la *categoría actancial* que propone Greimas, considerando que representa la forma más adecuada para adentrarse en el *ser* y *hacer* de los personajes que aparecen en los relatos de *Hora Marcada*; sobre todo sí, como se dijo anteriormente, se trata de personajes no estereotipados

Greimas, con su teoría de los actantes, en los tres tipos generales de relación en que es posible que en la vida cotidiana las personas se comprometan: deseo (voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor, un valor); comunicación (entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para redistribución de valores); y participación (en la lucha mediante ayuda u oposición).

Greimas, propuso describir y clasificar a los personajes del relato, no según lo que son sino lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos, que por lo demás encontramos en la frase (Sujeto, Objeto, Complemento de Atribución, Complemento Circunstancial) y que son la *comunicación*, el *deseo* (o búsqueda) y la *prueba*.

La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clase de actores (también llamados *dramatis personae*), que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, homólogas a las funciones en la gramática, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha*.

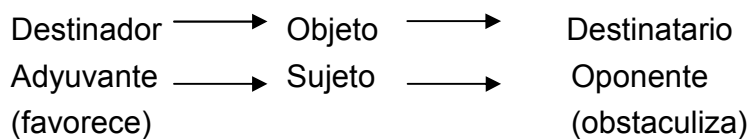
Sujeto - Objeto	Relación de deseo
Destinador - Destinatario	Relación de Comunicación
Ayudante - Oponente	Relación de participación en la lucha

- 1) El sujeto del relato, agente que desea, ama o busca al objeto; se identifica con el sujeto de la oración.
- 2) El objeto que es lo buscado puede ser un personaje o un valor.
- 3) y 4) La categoría actancial de destinador se opone a la de destinatario. El primero, tiene la función de árbitro distribuidor del bien y el segundo la de obtenedor del virtual bien.
- 5) y 6) Los actantes ayudante vs. oponente. El ayudante revela la voluntad de obrar aportando auxilio orientado en el sentido del deseo del sujeto, o bien, encaminado a facilitar la comunicación. El oponente revela una resistencia a obrar que se manifiesta creando obstáculos para que se realicen el deseo y la comunicación.

Doble manifestación:

- a) Acumulación de más de un actor en la función de un sólo actante
- b) Acumulación de más de una categoría actancial en un sólo actor

Doble relación sintagmática: (Greimas)



Dadas las características del programa, es necesario definir a los personajes a partir de las acciones que realizan, y entenderlos, como parte de un todo, no como entidades independientes.

Con el análisis comparativo entre el programa y el guión original, se pudo apreciar como un personaje, cuyo carácter y personalidad se perfilan en un sentido, pueden cambiar radicalmente por el curso que toma el relato.

Los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de intervención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación, no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan.

Un relato habla de hombres y sus acciones. Algunos están más interesados en los hombres, es decir en la caracterización humana, y otros en sus acciones. La acción en sí misma no existe. Alguien debe actuar. El personaje sólo cobra vida a través de la acción.

Al crear la historia, el escritor de guiones debe emplear caracterizaciones de personas que ha conocido o inventar otras nuevas. La estructura de la personalidad es un conglomerado de muchos factores, de modo que rara vez es simple y clara. Un ser humano actuará o reaccionará de cierto modo ante ciertas causas. No siempre son obvios estos modelos.

En todos los relatos de *Hora Marcada* se presenta un problema, que la mayoría de las veces pone en conflicto a dos fuerzas opuestas.

Tratándose de un programa de televisión, el público quiere ver situaciones nuevas, interesantes, que deben contener medidas y valores de conocimiento universal. El conocimiento más universal entre todos los seres humanos es la experiencia emotiva. Emociones que van desde la alegría hasta la tristeza, desde el terror hasta la tranquilidad, desde la satisfacción hasta la desilusión, desde el amor maternal hasta la pasión, se originan en distintos momentos en las vidas de diferentes personas, pero las emociones en sí son iguales para todos. Por eso el espectador las puede reconocer como sus propios sentimientos y como tales las puede evaluar, medir y entender.

Es importante saber que el entendimiento del público es emocional. La comprensión emocional es un proceso inconsciente que no requiere tiempo.

A menudo, el escritor está tentado a usar material improbable porque abre campos enteramente nuevos para él, mientras que la exigencia de lo probable restringe su imaginación. Todo lo que un relato necesita para ser creíble es poder haber ocurrido, que es un poco lo que sucede con las historias de *Hora Marcada*.

Quienes realizan las acciones más importantes en los programas de *Hora Marcada*, no siempre tiene la capacidad de elección, sucede como en la tragedia, en donde el personaje principal llega a la desesperanza, no importa que posición adopte frente al conflicto que se le presenta, cualquiera que sea su decisión, no lo llevará a la solución del problema sino a su muerte.

Puede haber destrucción física como la muerte, la pérdida de la libertad, las heridas graves o bien la destrucción moral que es su anulación como persona, o su condenación eterna.

Cuando se habla de acción no se limita al significado restringido de “hacer algo”. Es necesario considerar que *pensar, sentir y hablar* son acciones iguales a robar, besar o dormir.

“Es muy común encontrar caracterizaciones estereotipadas en la mayoría de los relatos televisivos y es precisamente lo que debe evitarse. La caracterización comprende todos los aspectos acerca de un ser humano, de los cuales el carácter es sólo uno; y las características son los factores simples de que consiste el carácter”.¹²

Todo ser humano tiene una posición en el mundo, su ocupación. El tipo de ocupación caracteriza en gran medida al ser humano. Otro factor importante es su relación con los otros. Sus relaciones familiares, relación de amistad o enemistad, entre vecinos, trabajos. El último es el carácter en estado de existencia latente y que sólo sale a la superficie a través de las acciones de una persona. Para hacer manifiesto un carácter debemos mostrarlo en acción.

12. VALE, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, p. 78.

APLICACIÓN 3

Los tipos más generales de relación en que es posible que en la vida cotidiana las personas se comprometan son: *deseo*, que es la voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor o un valor; *comunicación*, que se da entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para una redistribución de valores; y *participación*, que se da en la lucha mediante ayuda u oposición.

A partir de que:

Manolo es A

Ricardo es B

Nuria es C

Mujer de negro es D

Las reglas de acción en este relato se pueden apreciar en el siguiente cuadro.

1°. A odia a B A desea ir al mar	B odia a A B favorece el deseo de A
2°. B ayuda a A, a obtener lo que A desea, <i>sin tener intención</i>	A no agradece a B
3°. A es agredido por B	B se avergüenza, no quiere que A lo “queme”
4°. A es diferente a B, su carácter es totalmente distinto A se opone a B	<i>(Indicios que ofrecen datos de la Personalidad de ambos personajes por oposición).</i>

5°. A enfrenta a B	B posteriormente se constituye en Destinator sin tener la intención, sin ser su propósito.
6°. A desea C	C es deseado por A
7°. A piensa en C	
8°. A agradece a B, por encontrar a C	B se opone a A
9°. A disfruta lo que le gusta (<i>la playa</i>).	
10°. A desea a C	A posee a C, a través de una foto
11°. A posee el objeto (<i>en este caso, el mar</i>)	
12°. A ama a C	A sueña con C (<i>mueren juntos</i>)
13°. B arremete contra A, al intentar contra C, a través de la foto, que es el objeto deseado por A	
14°. A es destinador y destinatario al poseer a C	
15°. A es traicionado por B	B posee el objeto en disputa
16°. A golpea a B (todo indica que el golpe es mortal)	
17°. A posee a C, aunque muerta y A muere por decisión propia.	C es el objeto deseado por A D favorece el deseo de A

CONCLUSIONES

Aún cuando en el hotel y en la playa hay más personas, éstas son sólo incidentales. El relato se centra en la relación entre Manolo y Ricardo, y en determinado momento la disputa por el objeto deseado, Nuria. A través de las acciones que realizan es posible identificar las características de cada uno de ellos, pero sobre todo el carácter.

Ricardo es la fuerza y el personaje que hace maldades, burlón. Manolo es la inocencia, que aún cuando acaba con la vida de Ricardo y Nuria y la de él mismo, no se juzgaría como una acción negativa, pues sólo se vengó. Nuria en todo momento representa el objeto deseado.

Se presentan situaciones de odio y de violencia física y verbal, pero lo más grave es la traición. Quizá lo más significativo sea el no-reconocimiento de alguien que sale de las pautas de comportamiento convencionales, que es Manolo.

Manolo viste con ropa oscura, de hecho es negra, utiliza gabardina, sombrero y lentes negros, incluso estando en la playa, lo que permite identificarlo como un personaje extraño, distinto cuyo comportamiento sale de lo “normal”.

APLICACIÓN 4

La tipología de los actantes.

La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clases de actores y que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha*. Así las categorías en cada microrrelato son:

1°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente	
2°. Manolo-destinatario	Ricardo-destinador	Mar-objeto
3°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente	
4°. Manolo-sujeto	Ricardo-destinador	Mar-objeto
5°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente	
6°. Manolo-sujeto	Nuria-objeto	Ricardo-destinador
7°. Manolo-sujeto	Recuerdo de Nuria, mar y noche-objeto	

8°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente	Nuria-objeto
9°. Manolo-sujeto	Recuerdo de Nuria, playa y soledad-objeto	
10°. Manolo-sujeto	Nuria-objeto	
11°. Manolo-sujeto	Foto de Nuria-objeto	Manolo-destinador <i>público cómplice</i>
12°. Manolo-sujeto	Foto de Nuria-objeto	Sueño
13°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente	Foto Nuria-objeto
14°. Manolo-sujeto Objeto	Nuria-objeto sujeto	
15°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente	Nuria-objeto
16°. Manolo-sujeto	Ricardo-oponente-objeto	
17°. Manolo-sujeto	Nuria-objeto-oponente	Mujer de negro- ayudante-destinador.

CONCLUSIONES

Manolo es víctima en todos los enfrentamientos con Ricardo, en los que es vencido; y victimario por que al final se venga, dando muerte a Ricardo y Nuria, al mismo tiempo que se quita la vida, introduciéndose en el mar.

Ricardo es victimario, es agresor, pero al final pudiera pensarse que es una víctima, sin embargo no es esa la “sensación” que se produce en el público.

Nuria es objeto y víctima.

Se da un parcial triunfo del oponente sobre el sujeto, pero al final el sujeto vence al oponente y se queda con el objeto de su deseo eternamente. La mujer de negro simboliza la muerte, su sola presencia representa el fin, no es necesario que haga algo, o que ese algo sea visible al espectador.

APLICACIÓN 5

En esta aplicación ubicaremos el tiempo y el espacio en el que se realizan las acciones a partir de los diálogos, de lo que forma parte de la historia y dejaremos para la siguiente los detalles que realmente permiten identificar estos elementos.

1°. “Irnos mañana a Ixtapita” “Si no fuera porque me encanta el mar	<i>tiempo y espacio</i> <i>espacio</i>
2°. <i>Imágenes y música incidental, no hay diálogo</i>	
3°. “Yo ya me voy a la playa”	<i>espacio</i>
4°. <i>Imágenes y música incidental, no hay diálogos</i>	
5°. “Tengo que dormir” “También es mi cuarto” “Cállate y vete a la playa”	<i>tiempo y espacio</i> <i>espacio</i> <i>espacio</i>
6°. <i>Imágenes y canción que interpreta Nuria, no hay diálogos</i>	
7°. <i>Imágenes y canción que interpreta Nuria, no hay diálogos</i>	
8°. “¿Dónde andabas anoche?” “¿Hacía frío en la playa?” “Bueno, yo ya me voy, porque se me va el sol”	<i>tiempo y espacio</i> <i>tiempo y espacio</i> <i>tiempo y espacio</i>
9°. <i>Imágenes y música incidental, no hay diálogos</i>	
10°. <i>Imágenes y canción que interpreta Nuria, no hay diálogos</i>	
11°. <i>Imágenes y canción que interpreta Nuria, no hay diálogos</i>	
12°. <i>Imágenes y música incidental, no hay diálogos</i>	
13°. “¡Buenos días, bote de basura!”	<i>tiempo</i>

14°. “Lo único que pasa es que nunca había visto a alguien vestido así en la playa” “Es mi escondite favorito” “Vine a Ixtapa porque me encanta el mar” “Pues ya sabes donde canto y allí me podrías visitar cuantas veces quieras”	<i>espacio</i> <i>espacio</i> <i>espacio</i> <i>espacio</i>
15°. “Nos quedamos de ver aquí en unas rocas”	<i>espacio</i>
16°. <i>Imágenes y canción que interpreta Nuria</i>	
17°. <i>Imágenes y canción que interpreta Nuria</i>	

CONCLUSIONES

Es importante señalar que de los 17 microrrelatos, en siete de ellos hay diálogos, específicamente frases que hacen referencia al lugar o el espacio donde se realizan las acciones y, en los otros diez, se infieren estos por las imágenes y la asociación con la música.

Son los actantes quienes proporcionan datos sobre el lugar y tiempo en que ocurren las acciones, y en ocasiones el significado de los mismos. En otros se aprecia por las imágenes y los sonidos que se producen, o también por la música, canciones o melodías con que se les relaciona.

Como es mayor el número de catálisis es posible apreciar los lugares y el tiempo en donde se realizan las acciones. En muchas de ellas se ve la imagen y se escucha la música, no hay muchos efectos ni tampoco diálogos, de hecho las escenas que pudieran parecer fuertes o mejor dicho violentas no tienen diálogos.

6.5 Plano del Discurso. En esta segunda parte del modelo es donde podrá encontrarse el sentido de muchos de los elementos que en el nivel de la historia no pudieron ser explicados¹³ considerando que lo que se tiene como material de análisis, son programas grabados y que no contamos con un relato por escrito, en el que posiblemente existía un número mayor de datos sobre los personajes y sus acciones, desarrolladas en determinado tiempo y espacio.

Las funciones y acciones se integran y adquieren su sentido en el último nivel del relato: el de su exposición. Es el plano del discurso.

El discurso es el lenguaje puesto en acción. La manera o forma que utiliza el autor para dar a conocer su historia. En el caso de *Hora Marcada*, como lo hemos repetido en varias ocasiones, se trata de una serie de historias presentadas a través de un programa de televisión, razón por la cual, el análisis tiene que ser presentado utilizando el lenguaje que caracteriza al medio de comunicación que se emplea.

Lo que implica que se haga referencia a los distintos códigos con los cuales se construyen estos relatos. Así, hablaremos de las imágenes, los diálogos, los efectos y los sonidos, y la música, vistos todos ellos, en función de la espacialidad, la temporalidad, la perspectiva del narrador y las estrategias de presentación del discurso, que son los aspectos que integran éste nivel y que mantienen una estrecha relación.

La intención es poder analizar la forma que se le da a cada una de las historias a la hora de ser presentada y representada, a partir de identificar:

- Las técnicas que se utilizan para iniciarla, continuarla y terminarla.
- Los recursos que proporcionan rasgos de verosimilitud o ilusión de la realidad.
- La combinación del estilo directo con el del estilo indirecto.

13. Como no se trata de una novela o cuento adaptado para televisión, no conocemos la historia más que como un producto televisivo, ya un principio se señaló que la mayoría de las historias fueron creadas pensando en el concepto de *Hora Marcada*.

- El manejo de los distintos aspectos o las diferentes perspectivas que proporcionan elementos de estilo (o detalles estéticos).
- La forma en cómo se manifiestan y se interrelacionan las distintas temporalidades (la que corresponde al tiempo real y la que transcurre entre una y otra escena).
- La forma como se expresa o representa a través del discurso, la espacialidad de sus elementos.
- Y finalmente, la manera como se integran, en el conjunto todos los elementos anteriores.

La representación del espacio en el discurso. El espacio en el que se ubican los personajes y en donde se desarrollan las acciones se presenta a través de las imágenes. Éstas son ofrecidas mediante diferentes tomas y movimientos de la cámara.

En el capítulo destinado a *la televisión*, se mencionaron algunas de las características de producción que rodeaban a *Hora Marcada*, y se dijo que era un programa que combinaba las técnicas y elementos de dos de los medios de comunicación más importantes como lo son el cine y la televisión. Uno de los rasgos distintivos, era el hecho de que se utilizaba una sola cámara. Las emisiones de *Hora Marcada* eran pregrabadas.

Hora Marcada, un programa que como muchos, es resultado de un proceso que comprende tres etapas principales: la pre-producción, la producción y la post-producción. En cada una de ellas se lleva a cabo una selección y discriminación de los elementos que van a conformar la historia que se presenta. La idea de mencionar todo esto, tiene que ver con el hecho de que como producto audiovisual lo más importante, en primera instancia, son las imágenes. La elección y determinación de éstas se precisa mediante el uso de la cámara.

Tanto en cine como en televisión, se hace una selección de la información que debe ser presentada. Ésta queda a cargo del director (cabe recordar que en algunas de las emisiones el autor de la historia era el mismo que dirigía)

La cámara recorta ciertas secciones del total, tomando de ese modo cierta información. En televisión no es posible representar la totalidad de un relato sino sólo ciertas escenas. Algunos hechos que deben decirse, otros que deben quedar implícitos y otros que se dejan sin mencionar.

Por las diferencias en sus formas, la novela, la obra teatral, el cine y la televisión, manejan de manera distinta su información, sólo los dos últimos mantienen cierta semejanza. La importancia de cada uno de ellos radica en los elementos y las técnicas que se emplean para su creación. Sería un poco como lo que apunta Beristáin:

Generalmente, el discurso no se apega de manera servil a los ordenamientos de la historia, no es inocente ni hay transparencia en la exposición; por el contrario, frecuentemente se rebela e impone un orden, una lógica, una sintaxis que son suyas, propias y que suscitan un juego de analogías y oposiciones, de ajustes y desajustes, de anticipaciones y retrospecciones, de amplificaciones y resúmenes con los de la historia, pues en el cuerpo del discurso se confrontan ambos universos: el peculiar de la historia, poblado de elementos regidos por leyes que sólo al relato corresponden, y el universo lingüístico cuyos elementos, en cambio, se gobiernan conforme a ordenamientos propios.¹⁴

En el caso de los relatos televisivos, el plano del discurso puede identificarse con el de la historia, estableciendo una coincidencia exacta, ya que se recurre al empleo directo de los diálogos, siendo el actor-personaje el vehículo principal del proceso de enunciación, en tanto que casi nunca se precisa de un narrador.

14. BERISTÁIN, Helena, *Análisis Estructural del Relato Literario*, p. 86.

Ahora bien, ha sido necesario construir un código adecuado a los elementos que se van a identificar, dado que se trata de un discurso televisivo: la espacialidad determinada por las tomas y movimientos de la cámara; la temporalidad por los wiper o cortes de una toma a otra; la atmósfera no es descrita sino que se crea mediante la música y los efectos; los resúmenes a través de los personajes que cuentan lo sucedido, el sueño de alguno de ellos, el pensamiento; la cantidad de tomas, la rapidez y el detalle de cada una de ellas.

La decisión respecto al manejo de estos elementos queda en manos del director y su equipo. La primera selección la hace el escritor, la segunda el director y la última al momento de editarse el programa.

“No hay que olvidar que el relato televisivo, al igual que cualquier otro tipo de relatos, establece una realidad autónoma y distinta de la del referente que se basta así misma pero que mantiene en diversos grados una relación con éste, puesto que utiliza los datos que proceden de una cultura dada y de sus circunstancias, aunque los reorganiza de acuerdo con otras consideraciones, conforme a las reglas del género, para construir con ellos una realidad que es verosímil pero que no es verdadera aunque parece ser entre mayor sea la pretensión de realismo, una verdad al alcance de todos y verificable en la experiencia cotidiana”.¹⁵

Beristáin señala que el espacio sólo puede ser analizado dentro de los límites del discurso. Es el discurso, son sus recursos, los que nos ofrecen los alejamientos y acercamientos, la quietud y los gestos de violencia, el silencio y la gritería, las actitudes contrastantes de las masas y de los individuos que de ella se desprenden y destacan, el paso de la acción a la descripción, la fisonomía de ciertos objetos que subrayan los rasgos del ambiente o de los personajes o que contrastan con ellos, como ocurre con los objetos que pueblan el paisaje, la escena de la acción o los objetos que pertenecen o son utilizados por los protagonistas. Es decir, los medios de que dispone el discurso nos procuran la dimensión espacial de la historia y su significado en el conjunto.

15. BERISTÁIN, Helena, *op. cit.*, p. 86.

APLICACIÓN 6

Lo que se presenta enseguida es la información relativa a los espacios proyectados a través de las imágenes y la interpretación que de ellos se ha podido hacer.

1°. Recámara de Manolo	<i>espacio cerrado</i>
2°. Carretera a Ixtapa	<i>espacio abierto</i>
3°. Cuarto del hotel	<i>espacio cerrado</i>
4°. Playa	<i>espacio abierto</i>
5°. Pasillo afuera de cuarto del hotel	<i>espacio cerrado</i>
6°. Centro nocturno	<i>espacios abierto y cerrado</i>
7°. Playa (<i>asociación con la noche, el mar y Nuria</i>)	<i>espacio abierto</i>
8°. Cuarto del hotel	<i>espacio cerrado</i>
9°. Playa	<i>espacio abierto</i>
10°. Centro nocturno	<i>espacio cerrado</i>
11°. Centro nocturno	<i>espacio abierto</i>
12°. Cuarto del hotel	<i>espacio cerrado</i>
13°. Cuarto del hotel	<i>espacio cerrado</i>
14°. Playa	<i>espacio abierto</i>
15°. Cuarto del hotel	<i>espacio cerrado</i>
16°. Cuarto del hotel, baño	<i>espacio cerrado</i>
17°. Playa	<i>espacio abierto</i>

CONCLUSIONES

A través de tomas y movimientos de la cámara, es posible no sólo reconocer en donde están ubicados, sino que dan indicios que define a quienes realizan las acciones, incluso informaciones temporales.

Hay imágenes que hablan por sí mismas, y cuando alguna pudiera no ser tan precisa, se recurre a los diálogos o pensamientos en voz alta (o la voz en off). Lo mismo ocurre con el tiempo, hay imágenes con luz natural y luz artificial, incluso los sonidos naturales.

En “Galatijos en el mar” el primer enfrentamiento se da en el cuarto de Manolo, este lugar es significativo por los objetos que hay en él y que reflejan buena parte de la personalidad de Manolo, sus gustos y pasatiempos. Se ve a Manolo jugando un video juego y después se hace un paneo que permite ver una máscara de un monstruo, un póster e imágenes de calaveras, lo que lo ubica como un joven “extraño”.

Los otros enfrentamientos entre Manolo y Ricardo -que son la mayoría- ocurren en el cuarto de hotel, en seis ocasiones un espacio cerrado no significativo por lo que en él hay si no por las acciones que ahí se realizan.

Los espacios abiertos se vuelven significativos, tal es el caso del Centro Nocturno, porque ahí ve por primera vez la foto de Nuria. En cuanto a la playa y el mar, estos son importantes porque reflejan una parte de la personalidad de Manolo y que es su gusto por el mar, lo que se asocia con la tranquilidad. Sin embargo predominan los espacios cerrados, básicamente el cuarto de hotel.

La representación del tiempo en el discurso. La diferencia fundamental entre el espacio y el tiempo es que el primero se mantiene más o menos igual, en tanto que el segundo nunca permanece igual, ni siquiera durante un segundo. El dormitorio es el mismo luego de un día o una semana pero el tiempo ha avanzado a cada minuto. El lugar por lo general permanece constante durante toda la historia, representa un principio de conexión en tanto que el tiempo, que siempre avanza, representa el movimiento y cambio hacia adelante.

También puede ocurrir que se tengan varios lugares distintos separados por distancias. No importa cuán grande sea la distancia entre los lugares, el tiempo es el mismo para todos ellos en un momento dado, representa un excelente medio para ligar lugares dispersos. Esto significa que una acción que ocurre en un determinado momento en un lugar puede estar en relación con un hecho que sucede al mismo tiempo en otro lugar.

La dimensión temporal no ofrece las mismas características en todos los tipos de relato. La relación causal es de naturaleza lógica; la consecutiva (antes-después) es espacio-temporal. Esta similitud es de naturaleza cronológica, es decir, temporal, y en ella reside la relación ya explicada de consecutividad (antes-después) que, paralelamente a la de causalidad (causa-efecto), son características constantes y exclusivas del relato (no de la realidad cotidiana).

Sin embargo, la dimensión temporal de la historia sólo existe como resultado, de que es suscitada por la temporalidad propia del discurso, mediante el manejo de ciertos elementos como: los cortes que se realizan con la cámara, cierto tipo de efectos, etc.

Esto sucede cuando se utilizan recursos que producen efectos de cámara lenta, como de la distancia que el narrador guarda con respecto a lo que cuenta y del detalle con que es capaz de contar.

De acuerdo con Helena Beristáin, hay un primer problema planteado por el modo como se corresponden la temporalidad de la historia y la del discurso en lo relativo a la *duración*, al *orden* y a la *frecuencia*.

En cuanto a la duración, el tiempo total representado en el relato a través de la televisión es ilimitado. Pero se debe comprender que dentro de cada escena un segundo de tiempo transcurrido representa un segundo del tiempo real. El resto está contenido en el lapso entre escenas. En tanto que, el tiempo transcurrido en una escena es idéntico al tiempo real, en la fracción de segundo necesaria para pasar de una escena a otra podemos incluir cualquier tipo de duración, por ejemplo un periodo de cinco o diez años.

Con respecto al tiempo se debería hablar de su uso habitual. Las 24 horas del día se dividen en ciertas secciones que habitualmente se usan de un modo determinado. El día se usa para trabajar y otras actividades normales, el anochecer para descanso y placer, la noche para dormir. Esta rutina es universal para toda la humanidad. Así que conforma una base excelente para los efectos dramáticos, en especial si se la contradice.

Todas las acciones requieren tiempo:

1. *La igualdad (convencional) que priva en la “escena”.*
2. *La compresión del tiempo de la historia dentro del tiempo del discurso en el resumen.*
3. *La extensión del tiempo del discurso en la “pausa” (que puede ser o no ser descriptiva).*
4. *La “supresión” o “elipsis” del tiempo de la historia (“dos días después...”), que se infiere y queda implícito.*

Se trata pues de recursos para obtener efectos estéticos. Resúmenes retrospectivos o analepsis. El orden en que el público se entera de los acontecimientos produce impresiones diferentes conforme varia. “Cuando empieza por el principio, por las amenazas, dice Todorov, para llegar al final a los cadáveres, la novela será de terror”.

En la vida real nos damos cuenta del **tiempo** en dos formas: una es la **objetiva**, la del reloj, la del calendario, en que los días y las horas tiene una duración convencional que se repite con regularidad; la otra es la **subjetiva**, la de como registra el paso del tiempo nuestra conciencia interior, es el sentir que los minutos son años, cuando esperamos algo, y que el tiempo se nos escapa cuando la preocupación o la dicha nos absorbe; a este tiempo le llamamos tiempo psicológico o subjetivo.

El tiempo subjetivo se da en los relatos a través de los recuerdos o las anticipaciones, es como en la vida real el tiempo interior de los personajes.

Los escritores manejan el tiempo con mucha arbitrariedad dentro del relato. Pueden empezar muy cerca del final, reconstruyendo casi todo lo anterior con base en recuerdos, sin importar el orden en que estos vengan a la memoria, a esto, se le da el nombre de juegos temporales, y en ellos además se puede alterar el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo.

APLICACIÓN 7

A través de los actantes se hace referencia al tiempo y al espacio en que se desarrollan las acciones, sin embargo en un programa de televisión como *Hora Marcada*, hemos podido observar que son los elementos propios del medio los que marcan con mucha mayor frecuencia tanto el tiempo como el espacio, para ello se vale de tomas y movimientos de la cámara.

1°. Recamara de Manolo (<i>espacio cerrado, tiempo</i>)	NOCHE
2°. Carretera (<i>espacio abierto y luz de día, tiempo</i>)	DÍA
3°. Cuarto de hotel (<i>tiempo que se infiere por la sucesión de las acciones</i>)	DÍA
4°. Playa (<i>espacio abierto y luz de día, tiempo</i>)	DÍA
5°. Cuarto de hotel -pasillo exterior del cuarto- (<i>referencia al tiempo por Manolo</i>)	NOCHE
6°. Exterior del Centro Nocturno (<i>espacio abierto y oscuridad de la noche, tiempo</i>)	NOCHE
7°. Playa (<i>espacio abierto y oscuridad propia de la noche, tiempo</i>)	NOCHE
8°. Cuarto de hotel (<i>sucesión de acciones, tiempo</i>)	DÍA
9°. Playa (<i>espacio abierto y luz de día, tiempo</i>)	DÍA
10°. Exterior e Interior del Centro Nocturno (<i>espacio abierto y oscuridad de la noche, tiempo</i>)	NOCHE

11°. Exterior del Centro Nocturno (<i>espacio abierto y oscuridad de la noche, tiempo</i>)	NOCHE
12°. Interior Cuarto de Hotel y Exterior Mar, playa (<i>espacio abierto y oscuridad de la noche, sueño, tiempo</i>)	NOCHE
13°. Cuarto de Hotel (<i>espacio cerrado, tiempo</i>)	DÍA
14°. Playa (<i>espacio abierto y luz de día, tiempo</i>)	DÍA
15°. Cuarto de hotel (<i>sucesión de acciones, no hay referencia directa al tiempo, pudo haber ocurrido después de que Manolo estuvo con Nuria</i>)	NOCHE
16°. Cuarto de hotel-baño (<i>sucesión de acciones, tiempo</i>)	NOCHE
17°. Playa (<i>espacio abierto y oscuridad de la noche, tiempo</i>)	NOCHE

CONCLUSIONES

La historia transcurre en cuatro noches y tres días. Inicia durante la noche en la ciudad de México y termina tres noches después en Ixtapa, Zihuatanejo. Sigue un orden cronológico.

En ocasiones los personajes hacen referencia al tiempo y en otras se infiere por las imágenes, los sonidos y la música. La dimensión temporal es presente.

Son once las escenas que ocurren durante la noche y seis se realizan en el día.

En los lugares abiertos se establece el tiempo por medio de las imágenes. Según el tipo de iluminación natural o artificial, de claridad u oscuridad, se puede apreciar si es de día o de noche. El sol, la luna, el atardecer, las imágenes son reconocibles por sí mismas. En los lugares cerrados sólo se tiene idea del tiempo por lo expresado por los actantes y por la continuidad de las acciones.

Entre una escena y otra pudieron haber transcurrido varias horas y eso se aprecia por los cortes de la cámara, el proceso de edición, con escenas que se suprimen.

En este tipo de historias, la noche tiene cierta prioridad como señal de mal presagio, de que algo extraño puede ocurrir, aún cuando para Manolo pudiera representar la tranquilidad y el disfrutar porque además está en el mar. Debemos considerar que la noche para muchos significa miedo, peligro, mientras que para otros es motivo de fiesta y placer.



APLICACIÓN 8

La duración de las acciones dentro del relato es:

- 1°. Pausa descriptiva (*a través de un paneo se observan los objetos que hay en la recámara*) Diálogos- escena (*la coincidencia se da en el estilo directo a través de los diálogos*)
- 2°. Pausa - extensión (*da la apariencia de que transcurren varias horas*)
- 3°. Diálogos- escena
- 4°. Pausa - extensión (*transcurren varias horas, diversas acciones*)
- 5°. Diálogos- escena
- 6°. Pausa - extensión (*varios minutos, dan la apariencia de que transcurren en un tiempo real, sin embargo ese efecto se logra mediante los cortes de la cámara, las disolvencias*)
- 7°. Pausa - extensión (*transcurren varios minutos*)
- 8°. Resumen (*cuando Manolo le cuenta a Ricardo, lo que le ocurrió la noche anterior*). Diálogos - escena
- 9°. Pausa - extensión (*acciones menudas, transcurren varias horas*)
- 10°. Pausa - extensión (*pasan varios minutos y no hay diálogos*).
- 11°. Escena (*no hay diálogos, pero si representa un tiempo real*). (*Aparentemente hay una intención de comunicarse con el público, a través de miradas de complicidad y guiños de ojos que hace Manolo, buscando hacer cómplice al público*)
- 12°. Pausa - sueño (*da la impresión de que transcurren varios minutos*)
- 13°. Diálogos - escena
- 14°. Pausa - extensión del tiempo (*a través de los cortes de cámara, da la impresión de que transcurren varias horas, es un proceso de edición, porque siendo un espacio abierto los cambios de tiempo se aprecian por la presencia del sol o la ausencia del mismo, así como el atardecer*)
- 15°. Diálogos - escena
- 16°. Escena - acciones (*cámara lenta, no hay diálogos*)
- 17°. Escena - acciones (*cámara lenta, no hay diálogos*)

CONCLUSIONES

Existen *pausas* en su mayoría son descriptivas, y son los encuentros de Manolo con Nuria y sus recorridos por la playa, en donde no hay diálogos, sólo música e imágenes.

La historia sigue un orden cronológico. No hay analepsis, ni alteraciones en el tiempo. Se presentan imágenes fragmentadas pero que de alguna manera tienen continuidad. Entre una y otra hay supresión. Quizá lo único que rompería de alguna manera con la continuidad en el tiempo sería el sueño que tiene Manolo y que se muestra en imágenes.

Se recurre a ciertos efectos de movimiento, mediante la edición, que dan la apariencia de que han transcurrido varias horas, ejemplo de ello es cuando Manolo y Ricardo viajan en la carretera, y cuando Manolo y Nuria se conocen y dan un paseo en moto, se encuentran por la mañana y se despiden por la tarde.

La historia transcurre en cuatro noches y tres días. El público tiene conocimiento de la misma en veintidós minutos que dura el programa; los otros ocho, corresponden a la identificación del canal y a los comerciales.

Dentro del tiempo del discurso se encuentra comprimido el tiempo de la historia. Se lleva a cabo un proceso de selección de lo que ha de proyectarse en pantalla y lo que será omitido, así como lo que el público deberá inferir a partir de las acciones.

Es mayor el número de pausas descriptivas y de las que extienden la acción, son pocas las escenas de diálogo y se recurre mucho más al empleo de la música en primer plano.

APLICACIÓN 9

Esta aplicación se refiere a la temporalidad de la enunciación y la temporalidad del discurso, es decir la que corresponde a nuestra percepción como espectadores, como público.

En cuanto a la dimensión temporal de la historia, ésta se sitúa en un tiempo presente que el público percibe como un hecho ocurrido con anterioridad, pero actual.

CONCLUSIONES

No se precisa en que tiempo ocurre la historia, sólo se sabe que es en la época actual, por la manera de hablar, de vestir y de comportarse, además de los objetos y los lugares.

APLICACIÓN 10

Narrador entendido como el sujeto de la enunciación del discurso.

El modelo de análisis incluye la perspectiva del narrador, en la mayoría de los casos en *Hora Marcada* la historia es escrita en atención a que va a ser producida para un programa de televisión. En este caso el narrador es el autor, por lo que en "Galatijos en el Mar" no se emplea ningún narrador dentro de la historia, ya que los actantes establecen una relación a través de los diálogos.

El autor no se oculta detrás de un narrador, si no detrás de una serie de voces que emiten los parlamentos, pues la historia está a cargo de los actores, y los elementos miméticos son finalmente equivalentes a los elementos diegéticos desde el punto de vista de su función. El autor-emisor se dirige al tú-espectador.

CONCLUSIONES

En esta historia no hay narrador, lo más importante son las acciones y los diálogos, es decir, la representación misma que se hace de la historia. La historia está a cargo de las acciones y los dichos (*actos de habla*) de los actores.

Aquí lo realmente significativo es lo que se puede apreciar con relación al aspecto, los gestos y los movimientos de los actores; el espacio, los efectos de luz, de sonido, y la dimensión temporal, es lo que el espectador interpreta y de ello resulta el reconocimiento.

Sin embargo se consideró este aspecto porque en otras historias de *Hora Marcada*, que forman parte de la muestra si se recurrió al narrador, tal es el caso de “El espejo enamorado” en el que se utiliza un narrador testigo, y se pasa de la narración al diálogo, en un movimiento casi imperceptible, lo que tendría que ver con la diegesis y la metadiegesis. Otro ejemplo es “Al final de la noche” en el que se escucha una voz en off, que representa la reflexión y sirve a manera de colofón de la historia.

Estrategias de presentación del discurso. La intensidad, la fuerza emotiva de los personajes y sus acciones, en el caso de un relato televisivo, sólo puede entenderse a través de las formas básicas del lenguaje propio de este medio. Esto quiere decir, que cuando hablamos de que tal o cual personaje muestra determinados rasgos o está triste, es porque mediante cierta toma o movimiento de la cámara se mostró esa imagen que apreciamos.

Las diversas formas expresivas tienen, cada una en sí misma, su significado, nos dan la imagen de los actantes, introducen en la forma una voz externa que podría ser la del autor o la de una “conciencia” ética o social, etc.

El medio televisivo implica el uso de diferentes códigos (de los que ya se habló anteriormente) en donde son significativos simultáneamente el aspecto de los actores, su vestuario, sus movimientos, el espacio de la escena, los efectos visuales y auditivos y el lapso presente durante el cual se muestran las acciones.

Son los actores quienes imitan gestos e intercambian expresiones que corresponden a los personajes que representan. Existe un “Yo-sujeto-emisor” en cada personaje que actualiza un texto imaginado como pensado por él mismo; mientras que hay dos receptores: el Tú-personaje que es su contraparte en el diálogo y el Tú-espectador. Este último debe interpretar los diálogos y el significado de todos los códigos empleados en cada historia.

Expresar los cambios de perspectiva para hacer sentir al público los acercamientos y alejamientos, equivalentes a movimientos de la cámara, comprender que las opiniones provienen de un personaje y no de otro, o poner de relieve si es que el personaje las expresa o simplemente las piensa, o que las recuerda, o que imagina lo que podría suceder más tarde.

A fin de cuentas, lo que crea una atmósfera determinada es la conjunción de varios elementos, entre ellos quizá las palabras sean las menos significativas, si quien las dice no le da el énfasis necesario y la toma no se centra en el personaje. Lo que en realidad produce una sensación o sentimiento en los receptores es lo que se proyecta mediante las diferentes tomas que se presentan. La cámara registra decorados, accesorios, objetos y actores; y estos elementos se pueden mostrar bajo diversas luces.

El receptor percibe todo ello de manera casi inconsciente y lo aprecia en su conjunto, reaccionando sobre todo emocionalmente ante lo que ve y escucha.

Muchas veces en este tipo de relatos se buscan tomas desde un ángulo que altera el equilibrio, que rompe con la estabilidad, en donde además se cuenta con los sonidos naturales producidos y con los efectos creados. Algo muy importante es la música, que es la que marca el ritmo y la intensidad.

APLICACIÓN 11

Narrador- autor

No hay narrador

CONCLUSIONES

Predomina el estilo directo a través de los diálogos, y es también mediante las tomas y movimientos que percibimos el aspecto y los estados de ánimo del personaje. Por ejemplo, el Close up a Manolo, que permite apreciar su rostro, la tranquilidad que proyecta, al mismo tiempo que el misterio que encierra su actitud, a diferencia de algunos planos generales que se utilizan, sobre todo de la playa y la carretera.

APLICACIÓN 12

En esta aplicación se analizarán los sememas, es decir, las unidades de significación del texto. Un semema es una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un morfema, un lexema o a un sintagma, todos ellos unidades formales. Se trata de buscar el efecto de sentido que producen determinadas frases, no sólo en lo denotativo sino más bien en un nivel connotativo.

Lo que a continuación se presenta son una serie de expresiones dichas por los personajes, específicamente lo encontrado en los microrrelatos de “Galatijos en el mar” (ya en su momento ocurrirá lo mismo con los otros dos programas).

- 1°. “Otra vez jugando al fantasma de la ópera”. “Si no fuera por que me encanta ir al mar, sabes, contigo no voy a ningún lado”. “Y lo que es más, en Ixtapa no hay monstruos, papacito, no hay monstruos”.
- 3°. “Qué van a decir de la familia con esas fachitas...”
- 5°. “Y no vayas a asustar a los tiburones”.

8°. “Me dijeron que te habían visto platicar con un pingüino”. “Primo estás mal con tus fantasías y tus cositas raras. Mírate la facha, mi- jo, mírate la facha” “Para mí que tu cerebro funciona muy atrás de lo normal”. “Pues mira quién habla de cerebro” “Ay, primo, tú tienes tres neuronas nada más: una para medio hablar, otra para masticar chicle y otra para ponerte tus mascaritas, y ya. No seas tonto, primo, no pierdas tu tiempo así viviendo la vida como la vives. ¡Caramba!. ¡Por favor!... me saludas a tu aparecida”

13°. “¡Buenos días, bote de basura!”

14°. “Lo único que pasa es que nunca había visto a alguien vestido así en la playa”. “Me gustas mucho, eres muy tierno”. “Además eres muy especial”.

15°. “¿Qué pasó, primate?, digo, primito, primito”. “¿Qué traes imbécil?, enano, quieto, quieto”.

CONCLUSIONES

En doce frases dichas por Ricardo, refiriéndose y dirigiéndose a Manolo, se hace ver que este último es “raro”, tiene sus fantasías y por lo tanto no es “normal” como el común de la gente. En tres ocasiones lo insulta y lo menosprecia, haciéndole sentir que no vale nada.

Por lo que respecta a las agresiones verbales, éstas son ocho y nuevamente es Ricardo quien ofende a Manolo, le dice tonto, bote de basura, primate, imbécil y enano.

APLICACIÓN 13

Esta aplicación tiene que ver con las figuras literarias¹⁶ empleadas a lo largo de los relatos y que posibilitan la comprensión y el efecto de sentido de lo expresado por los personajes y que le da sentido al discurso.

16. Dentro de los anexos se encuentra la definición de estas figuras literarias.

1°. “Otra vez jugando al <u>fantasma</u> de la ópera”. “Y lo que es más, en Ixtapa no hay <u>monstruos</u> , papacito, no hay monstruos”.	FRASES HECHAS IRONÍA
3°. “Qué van a decir de la familia con esas <u>fachitas...</u> ”	ADJETIVOS
5°. “ <u>Y no vayas a asustar a los tiburones</u> ”.	PERSONIFICACIÓN
8°. “ <u>Me dijeron que te habían visto platicar con un pingüino</u> ”. “Primo estás mal con tus fantasías y tus cositas raras. Mírate la facha, mi- jo, mírate la facha”. “ <u>Para mí que tu cerebro funciona muy atrás de lo normal</u> ”. “ <u>Ay, primo, tú tienes tres neuronas nada más: una para</u> <u>medio hablar, otra para masticar chicle y otra para ponerte</u> <u>tus mascaritas</u> , y ya. <u>No seas tonto</u> , primo, <u>no pierdas tu</u> <u>tiempo así viviendo la vida como la vives</u> . ¡Caramba! ¡Por favor!... me saludas a tu aparecida”.	PERSONIFICACIÓN AFÉRESIS JUEGO DE PALABRAS ADJETIVACIÓN
13°. “¡ <u>Buenos días, bote de basura!</u> ”	METÁFORA
14°. “Me gustas mucho, eres muy <u>tierno</u> ”. “Además <u>eres muy especial</u> ”.	ADJETIVACIÓN
15°. “¿Qué pasó, <u>primate?</u> , digo, primito, primito”. “¿Qué traes <u>imbécil?</u> , enano, quieto, quieto”.	JUEGO DE PALABRAS ADJETIVACIÓN

CONCLUSIONES

Es interesante el juego que se hace con las palabras y lo significativa que puede ser una frase dentro del relato y en momentos específicos, ya que aportan indicios de hacia donde va la historia y al final se logra entender ese elemento extraño, sobrenatural o ficticio que caracteriza a *Hora Marcada*.

Las frases, además, aportan datos sobre el carácter y la personalidad de quienes actúan, pero más aún sobre el tipo de relaciones que se dan entre ellos.

En el caso de “Galatijos en el Mar” predomina la adjetivación y en su mayoría son palabras con carga negativa.



CONCLUSIONES FINALES DE “GALATREJOS EN EL MAR”

“Galatremos en el mar” es uno de los programas de *Hora Marcada*, en los que no es posible encontrar el elemento sobrenatural, al menos en buena parte del relato, sólo las imágenes y la música que aparecen en la presentación, en los cierres y aperturas, entre comercial y comercial, hacen pensar en que algo va a ocurrir, éstas forman parte de la estructura del programa y constituyen la identificación del mismo.

Cuando decidí aplicar el modelo de análisis a “Galatremos en el Mar”, era porque de alguna manera sentía que se trataba de un programa con características especiales, que no correspondía a los tradicionales relatos de terror. Varias veces observe el programa y no encontré el elemento sobrenatural o extraño, porque no le di la importancia necesaria a la presencia de *la Mujer de Negro*, aún consciente de que aparece en la mayoría de los relatos de *Hora Marcada*, sin embargo esperaba otro elemento.

Una vez realizado el análisis, me pude percatar de que si bien todo parece normal, en una relación entre primos, con problemas comunes, en realidad si se van dando indicios que hacen referencia a esos aspectos extraños, pero sobre todo a la actitud rara de Manolo, además de la asociación que se hace con la noche, la luna y el mar.

En el relato que se presenta aparentemente no hay nada extraño, nada que pudiera parecer imposible, es una situación que podría ser de esperarse y en ningún momento se consideraría irreal. Lo que pasa es que hasta el final aparece *La mujer de Negro*, quien representa precisamente la muerte, ya que antes no hay nada indicativo.

Lo que tenemos es la historia de un joven, Manolo, quien realiza un viaje con su primo a Ixtapa, desde el principio se advierte una mala relación entre ellos. La primera noche que pasan en el hotel ocurre algo que rompe con el equilibrio, ya que Ricardo, el primo de Manolo, no le permite a éste la entrada.

Esta situación propicia que Manolo asista a un Centro Nocturno y ahí “conozca” a Nuria, de quien queda “prendado”. Manolo trata de agradecerle a Ricardo, pero éste se burla porque no le cree, para más adelante relacionarse con Nuria y así traicionar a Manolo.

Manolo se siente traicionado por su primo y por la misma Nuria. La misma noche que se entera de que Ricardo se quedó de ver con Nuria, Manolo mata a su primo, esa es la impresión que deja, porque en realidad sólo le da un golpe y se ve caer el chorro de sangre y después golpea a Nuria, la toma entre sus brazos y se adentra en el mar, lo que significa que ambos morirán, en ese momento aparece la *Mujer de negro*.

“Galatijos en el Mar” es quizá uno de los pocos programas en los que casi no hay diálogos y en el que las escenas más importantes tienen música en primer plano, ya sea las canciones que interpreta Nuria o las melodías de las mismas, ambas resultan fundamentales dentro del relato.

Curiosamente la música y la letra de las canciones producen sensaciones relacionadas con los estados de ánimo de los personajes, con la velocidad y ritmo de las acciones, el transcurrir del tiempo, lento y rápido, y crean una atmósfera propia de la noche, de la oscuridad y de todo lo que la misma connota, pero no provoca en ningún momento lo que podría decirse caracteriza a los relatos de terror y que es precisamente el miedo y la angustia.

En este programa no se recurrió al uso de efectos, si acaso hay sonidos, son los del video juego y cuando Manolo toca la puerta. Las escenas de mayor intensidad se cubrían con la música, por ejemplo, no se escucha el golpe que Manolo le da a Ricardo, ni tampoco cuando viajan en la moto.

También es de las emisiones en las que hay más catálisis descriptivas que contribuyen a definir la personalidad de quienes realizan las acciones, sobre todo de Manolo.

Es importante señalar que no es lo mismo expresar estas acciones por escrito que ver el programa. Ejemplo de ello, es cuando se dice que Manolo golpea en la cabeza a Ricardo, con una botella y que después va a encontrarse con Nuria, a quien golpea con una rama o tronco delgado, toma entre sus brazos y se introducen en el mar.

A detallar, el cómo mediante una serie de imágenes en cámara lenta y teniendo como fondo musical una de las canciones que interpreta Nuria durante el programa, Manolo se aproxima a Ricardo, levanta la cortina del baño y con una botella golpea a su primo, es suficiente un sólo golpe porque inmediatamente se observa el chorro de sangre.

Después mediante una disolvencia se ve a Manolo llegar en su motoneta hasta el lugar donde se encuentra Nuria, se detiene y deja la motoneta para aproximarse a ella, la golpea y la lleva entre sus brazos para introducirse en el mar, pero en el rostro de Manolo no se aprecia la ira ni la maldad, todo lo hace tranquilamente.

En realidad, en esta emisión en particular, no hay ningún dato que contribuya a que el público imagine qué va a suceder. Entiende al final que fue la traición y el engaño a un sentimiento en alguien que no se caracteriza precisamente por mostrar lo que siente.

El decir que un personaje es callado e introvertido, o que alguien está triste, enojado o contento, son cuestiones que se infieren de lo que se ve a través de las imágenes, rara vez es por lo que dicen los personajes.

El nombre no da una idea del posible contenido de la historia, incluso, la palabra "Galatijos" no es utilizada por el público, y menos aún asociados al mar. Es sólo a lo largo de la historia que se hace suponer que su nombre se debe a los lentes negros que utiliza Manolo la mayor parte del tiempo. Pero en realidad, no existe ninguna relación que por sí sola de cuenta del tipo de programa que se va a presentar.

En cuanto a las acciones, son las imágenes las que permiten ver las agresiones físicas de Ricardo sobre Manolo, le oprime la nariz, lo palmea fuertemente por la espalda, lo empuja en varios momentos, le vacía una jara de agua y lo golpea.

En cinco momentos diferentes hay agresión física de Ricardo sobre Manolo, y sólo en una Manolo vence a su primo, aunque ésta resulta definitiva, ya que todo indica que Ricardo muere.

Las máscaras adquieren importancia a lo largo del relato, aparecen en tres ocasiones, dos de ellas usadas por Manolo y la tercera la levanta de la arena la *Mujer de Negro*, al final del relato.

ANÁLISIS DEL PROGRAMA

LA ÚLTIMA MORADA



6.6 “La Última Morada”

“LA ÚLTIMA MORADA”

Transmitido el 8 de mayo de 1990
Canal 2 10:00 PM.

Actúan:

Claudia Islas	Matilde
El primer actor:	
Sergio Kleiner	Rogelio
Miguel Suárez	Dr. Barrera
Alicia del Lago	Cruz
Mauricio Macías	Dr. García
Alberto Dorado	Agustín
Helio Castillos	Orador
Sergio Morantes	Excavador I
Héctor Dupuy	Excavador II

(No hay mujer de negro)

Productora:	Carmen Armendáriz
Director:	Hugo Macías Macotella
Argumento:	Hugo Macías Macotella
Jefe de Producción:	Fernando Sáenz de Miera

APLICACIÓN 1

Aquí se presentan las funciones, es decir, los nudos, las catálisis, los índices y las informaciones que se identificaron en cada uno de los microrrelatos, a partir de lo que se aprecia en el programa y de lo dicho a través de los diálogos.

1er. Microrrelato

NOCHE

Nudos, índices e informaciones

Matilde se queja de la terrible enfermedad. El doctor le explica a Rogelio sobre la evolución de su esposa y le pide que tenga fe en Dios y en los avances de la ciencia. Se despide y Rogelio lo acompaña a la puerta. Cruz es la nana que se queda cuidando a Matilde.

Rogelio regresa y Cruz le dice (*con gritos*), que la niña no atiende (*se refiere a Matilde, la esposa de Rogelio*). Rogelio llega hasta ella y al verla muerta le dice que no lo deje. Levanta la cara y le pide a Dios que no se la lleve, que se la devuelva, no importa el precio que tenga que pagar. Cruz le dice que no hable así por que Dios lo puede castigar.

2º. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

Durante el entierro de Matilde, Rogelio destapa el féretro, para darle el último adiós y colocarle unos anillos de oro. Los enterradores observan la acción y se miran entre ellos con complicidad.

3er. Microrrelato

NOCHE

Nudos, índices e informaciones

Los enterradores cavan en la tumba de Matilde, abren el féretro y tratan de quitarle los anillos del dedo, al no poder por lo hinchado deciden cortárselos y al tiempo que utilizan la navaja, Matilde comienza a quejarse y a gritar al darse cuenta en donde está.

4°. Microrrelato

NOCHE

Nudos e índices

Rogelio escucha que tocan la puerta, sale del despacho y se dirige al patio, pregunta quién es. Matilde le dice que es ella, su esposa. Rogelio no lo cree y piensa que es una broma de mal gusto, finalmente abre y al ver que es ella, sufre un ataque por la impresión, que lo deja parálítico. *(Más adelante se sabe que fue un infarto).*

5°. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

(Aparentemente han pasado varios días)

El doctor 2 platica con Matilde y con Rogelio *(a quien atiende debido al infarto)*, sobre lo que ocurrirá con los violadores de tumbas. También comentan sobre el error que cometió el doctor 1, al confundirse con un ataque de catalepsia en el caso de Matilde, siendo un profesionalista y un maestro digno de respeto. El doctor 2 termina diciendo que Rogelio se recuperará rápidamente.

6°. Microrrelato

NOCHE

Catálisis, índices e informaciones

Rogelio está en un ataúd pidiendo a gritos que lo saquen, diciendo que no está muerto. Matilde lo despierta y le pregunta que qué le pasa, Rogelio le dice que tuvo una pesadilla horrible. *(Un sueño del cual despierta asustado).*

7°. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

Rogelio recibe a Agustín (*el carpintero a quién le mandó hacer unos ataúdes, a escondidas de su mujer*), quien le dice que ya le trae el trabajo y bien tapado como se lo encargó. Rogelio le dice que quiere darle una sorpresa a su esposa y por eso le pidió a su primo que le recomendara al mejor carpintero de su localidad. Agustín le contesta que fue un problema traerlos de San Miguel. Rogelio le pide que los lleve al despacho por que tiene que aplicarles algunos aditamentos. (*En el siguiente microrrelato se sabe que se trata de dos ataúdes*).

8°. Microrrelato

DÍA

Nudos, índices e informaciones

Rogelio está en el despacho. Cruz toca la puerta y le dice que le lleva la comida. Rogelio pregunta si su esposa ya comió y Cruz le responde que fue ella quién le pidió que llevara la comida al despacho para acompañarlo. Rogelio le dice que no pueden pasar hasta que termine de preparar algo que tiene como sorpresa y que estará ahí en cinco minutos.

Rogelio comienza a probar el mecanismo para que el ataúd se pueda abrir con una palanca. Se mete en él y de momento queda encerrado, la palanca cede y puede salir. Exclama qué lo logró y, que podrán salir del féretro en caso de un nuevo ataque de catalepsia, a cualquiera de los dos, cuando sean depositados en la cripta familiar que mandó construir. Pretende mostrárselos a Matilde y cuando intenta salir, sufre un nuevo ataque, se lleva las manos al pecho y cae al piso. (*En el siguiente microrrelato se sabe que murió y ya están velando su cuerpo*).

Nudos, índices e informaciones

Están varias personas en la sala, velando el cadáver de Rogelio. El doctor 1 dice que pobre Rogelio, que su corazón no pudo resistir. Ambos doctores comentan que pensaban que iba a vivir muchos años y que era muy joven para morir.

Rogelio ríe (*dentro del ataúd*) y dice qué eso creen, pero que se van a llevar un susto cuando vuelva de la catalepsia. Cruz llega, se acerca a Matilde y le dice que ya están ahí los hombres que vienen a recoger el ataúd para llevarlo al horno crematorio. Rogelio grita que no (*nadie lo escucha, es sólo en su mente*). Matilde dice que se lo pueden llevar. Rogelio grita que no lo quemen vivo, que no está muerto y que quiere vivir.

CONCLUSIONES

Es mayor el número de nudos, lo que implica mayor acción. En cuanto a las catálisis, éstas permiten resumir acciones de menor importancia, ubicar en tiempo y espacio. A partir de ellas se pueden inferir acciones posteriores, algunas predecibles, otras no, ya que se busca lo impredecible.

Se sabe que Rogelio le pide a Dios que se la devuelva, casi como una exigencia, por que además de decirlo, levanta la cara hacia un cristo que está en la cabecera de la cama de Matilde. La nana Cruz le dice que no hable así por que Dios lo puede castigar.

Aún cuando Dios representa para muchos todo lo bueno que puede ocurrirles a los seres humanos, también significa la voluntad divina que no puede ser contrariada.

Rogelio pide que se la devuelva sin importar lo que tenga que pagar, al final se sabe que el precio por devolvérsela fue su propia vida. Quiso burlar a la muerte con los ataúdes que acondicionó para salir en caso de un ataque de catalepsia, pero no pudo contarle sus planes a su esposa, y ésta decidió cremarlo. No pudo burlar a la muerte, por un designio de Dios.

En dos microrrelatos se dice que Rogelio se repondrá pronto, pero muere, aparentemente sin motivo alguno.

APLICACIÓN 2

La sintaxis de las acciones y sus secuencias son las siguientes.

Son nueve microrrelatos, en siete de ellos se da un proceso de degradación, sólo en dos se podría hablar de mejoramiento.

Inicia la historia con un proceso de degradación (*que hace suponer que en otro momento existió mejoramiento*). Matilde, la esposa de Rogelio, está enferma y minutos después de que la revisa el médico, muere. Rogelio pide a Dios que se la devuelva y a la noche siguiente, después de haberla enterrado, se da un proceso de mejoramiento, porque Matilde regresa a su casa, gracias a los enterradores que violan la tumba al tratar de robarle los anillos.

Sin embargo comienza ahí mismo un proceso constante de degradación para Rogelio, que termina con su muerte. Obsesionado por vivir o mejor dicho por no ser enterrado vivo.

CONCLUSIONES

Rogelio realiza una serie de acciones encaminadas a evitar ser enterrado vivo o que le ocurra de nuevo a su esposa, luego de que “gracias a Dios” Matilde está viva. Su preocupación no es morir, sino morir enterrado vivo.

Hay más de un intento por burlar a la muerte y que ésta no los sorprenda, sin embargo, Dios, quien de alguna manera lo ayuda a recuperar a Matilde, se cobra el favor. Desde un principio se advierte de la posibilidad de que Dios lo puede castigar, en una diálogo con la nana Cruz, pues lo que dice representa casi una blasfemia.

APLICACIÓN 3

Los tipos más generales de relación en que es posible que en la vida cotidiana las personas se comprometan son: *deseo*, que es la voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor o un valor; *comunicación*, que se da entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para una redistribución de valores; y *participación*, que se da en la lucha mediante ayuda u oposición.

A partir de que:

Rogelio es A

Matilde es B

Dios es C

Doctor 1 es D

Doctor 2 es E

Enterradores son F

Agustín es G

1°. A desea que viva B	D ayuda a A	C se opone a los deseos de A
2°. A desea el bien de B	B es el objeto	F se opone a los deseos de A
3°. F desea poseer lo que		Lo que es de B es deseado por F C se opone a los deseos de F
4°. A obtiene a B	B pertenece a A	C proporciona B a A
5°. B desea el bien de F	F es el objeto	
6°. A desea vivir		
7°. A desea el bien de B y A		G ayuda a A en sus planes

8°. A desea el bien de	B y A	C se opone a sus deseos
9°. C manifiesta su poder sobre A		B ayuda a C

CONCLUSIONES

Rogelio es el personaje principal, quien recibe un “favor” de un ser que no tiene presencia física como es Dios, pero si tiene el poder para determinar el destino de Rogelio, quien ofreció pagar lo que fuese con tal de que le devolviese a Matilde, su esposa.

Los enterradores al mismo tiempo que son oponentes se constituyen en ayudantes, sin ser esa su intención, ya que gracias a que profanan la tumba, Matilde puede salir. Sin embargo, podría pensarse que es una de las tantas formas que tiene Dios de manifestarse, y que ellos son sólo el instrumento; así como lo hizo al no “permitir” que Rogelio le diera la sorpresa de los ataúdes a su esposa, porque en ese momento sufre el ataque que lo lleva a la muerte.

Matilde además de ser el bien deseado, se constituye al final en ayudante de Dios, al decidir cremar el cuerpo de Rogelio y no enterrarlo simplemente.

Se establece una especie de pacto entre Rogelio y Dios. Rogelio ofrece pagar lo que sea por que se la devuelve y Dios se cobra con su vida.

APLICACIÓN 4

La tipología de los actantes.

La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clases de actores y que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha*. Así las categorías en cada microrrelato son:

1°. Rogelio-Sujeto	Matilde-Objeto	Doctor-Destinador Dios-Oponente
2°. Rogelio-Sujeto	Matilde-Objeto	Enterradores-Oponentes
3°. Enterradores-Sujeto	Matilde-Objeto	Dios-Oponente
4°. Rogelio-Sujeto Rogelio-Destinataro	Matilde-Objeto	Dios-Destinador
5°. Matilde-Sujeto	Enterradores-Objeto	Autoridades-Oponentes
6°. Rogelio-Sujeto	Miedo a la muerte-Objeto	
7°. Rogelio-Sujeto	Matilde-Objeto Rogelio-Objeto	Agustín-Ayudante Muerte-Oponente
8°. Rogelio-Sujeto	No morir-Objeto	Rogelio-Destinador
9°. Dios-Sujeto	Rogelio-Objeto	Matilde-Destinador

CONCLUSIONES

Rogelio es el protagonista y Dios representa el antagonista. A pesar de sus posibilidades de recuperarse, su destino queda determinado por una especie de pacto que establece con Dios.

Rogelio es el sujeto que desea poseer y manifestar su dominio. Matilde es el objeto que desea poseer.

El predicado de base sería no morir más que el deseo de vivir. No aceptar la muerte. No permitir que la muerte pueda vencer.

La exigencia de Rogelio para que Dios se la devuelva y la advertencia de la nana de que Dios lo puede castigar.

El que los enterradores decidan robar los anillos de Matilde desenterrándola, sin lograrlo. (*Matilde está viva, Dios se la devolvió a Rogelio*)

El sueño que tiene Rogelio de estar encerrado en un ataúd y no estar muerto, que se vuelve una obsesión, eso hace que se prepare para no ser “sorprendido” por la muerte, pretendiendo ser más inteligente, sin embargo no logra su propósito y muere. Todo apunta a que no se puede ir en contra de la voluntad de Dios y ese es el precio que tiene que pagar por el desacato a la voluntad divina.

Rogelio no sólo no cuenta a su esposa sus planes, sino que muere (*por voluntad o designio de Dios*) y no tendrá oportunidad de utilizar la palanca del féretro, porque Matilde ha decidido cremarlo. (*Escena omitida*).

APLICACIÓN 5

En esta aplicación ubicaremos el tiempo y el espacio en el que se realizan las acciones a partir de los diálogos, de lo que forma parte de la historia y dejaremos para la siguiente los detalles que realmente permiten identificar estos elementos.

1°. “Buenas noches, Rogelio” “Igualmente, Doctor. Lo acompaño hasta la puerta” “Es una gran suerte para usted, la presencia de esta mujer en la casa”	<i>tiempo</i> <i>tiempo y espacio</i> <i>espacio</i>
2°. “Te venimos a acompañar a tu Última Morada, descansa en paz”	<i>espacio</i>
3°. Imágenes y diálogos	<i>no hay referencia ni al</i> <i>tiempo ni al espacio</i>

4°. “¡Ah!. ¿Quién llama? ” “¡Soy tu esposa, ábreme!”	<i>espacio</i> <i>espacio</i>
5°. “Precisamente ayer en la noche...”	<i>tiempo</i>
6°. “Es que tuve una horrible pesadilla”	<i>tiempo</i>
7°. “¡Buenos días, Agustín!” “Le pedí a mi primo que me recomendara al mejor carpintero de su localidad” “¡Uy y no sabe el problema que fue traerlos desde San Miguel!”	<i>tiempo</i> <i>espacio</i> <i>espacio</i>
8°. “¿Dónde quiere que las ponga?” “En mi despacho...” “No, me pidió que le trajera su comida al despacho” “Hágame el favor de servir en el comedor, estaré ahí en cinco minutos”	<i>espacio</i> <i>espacio</i> <i>espacio y tiempo</i>
9°. “Vienen a recoger el ataúd para llevarlo al horno crematorio”	<i>espacio</i>

CONCLUSIONES

La información sobre el espacio y tiempo en el que se realizan las acciones es mencionada por quienes las llevan a cabo, a través de los diálogos o los pensamientos en voz alta.

Son importantes y se hacen significativos algunos objetos propios del lugar y del momento, como las lámparas, los candiles y los gabanes que se utilizan en los pueblos con mayor recurrencia. El sonido de las campanas de la iglesia.

APLICACIÓN 6

Lo que se presenta enseguida es la información relativa a los espacios proyectados a través de las imágenes y la interpretación que de ellos se ha podido hacer.

1°. Recamara, pasillo, escaleras, vestíbulo	<i>espacio cerrado</i>
2°. Panteón	<i>espacio abierto</i>
3°. Panteón	<i>espacio abierto</i>
4°. Casa de Rogelio	<i>espacio cerrado</i>
5°. Casa de Rogelio	<i>espacio cerrado</i>
6°. Recamara de Rogelio	<i>espacio cerrado</i>
7°. Casa de Rogelio	<i>espacio cerrado</i>
8°. Casa, despacho	<i>espacio cerrado</i>
9°. Casa, sala	<i>espacio cerrado</i>

CONCLUSIONES

La mayoría de los espacios corresponden a la casa, son: la recámara, la sala, el despacho y el patio exterior. Sólo en dos ocasiones se realizan las acciones en el panteón.

La casa es grande, las escaleras que se usaban en los grandes salones de fiestas, es una historia de época, caracterizada por las buenas costumbres, el cuidado en el vestir y el hablar, con un apego a la Iglesia; los vestidos y camisones que usa Matilde, así como los trajes que viste Rogelio.

El lenguaje es elegante y respetuoso, se hablan de usted. Se hace referencia a la nana. El carpintero le dice patrón a Rogelio. Suenan las campanas de la iglesia, símbolo de que están en un pueblo. Se menciona que viene de otra "localidad".

Se habla de que los trae de San Miguel y que fue un problema para traerlos en el carretón, lo que indica que viven en un pueblo y, que vienen de otros poblados más pequeños.

Como ya se mencionó, es a través de las imágenes (tomas y movimientos de la cámara) que se pueden reconocer los espacios, sin embargo, pudiera parecer muy simple la descripción de los mismos sin tomar en cuenta los otros elementos, como pudiera ser la música, los sonidos naturales o los provocados y los efectos de ambientación como la neblina propia de la noche y de un panteón en cierta época del año. Las imágenes de un panteón real, en el día, con las tumbas y lo que las acompaña.

En la casa de Rogelio, han transcurrido varios días, es por la tarde aunque ninguno de los actantes dice nada que pudiera ubicar en el tiempo, pero se infiere por la sucesión de las acciones, además de que no es un tiempo significativo o determinante dentro del relato.

Recámara de Rogelio, es de noche, fin del sueño que lo hace despertar, se ve lo que ha estado soñando (*con un corte y ya está en la recámara*).

APLICACIÓN 7

A través de los actantes se hace referencia al tiempo y al espacio en que se desarrollan las acciones, sin embargo en un programa de televisión como *Hora Marcada*, hemos podido observar que son los elementos propios del medio los que marcan con mucha mayor frecuencia tanto el tiempo como el espacio, para ello se vale de tomas y movimientos de la cámara.

1°. Recámara, pasillo, escaleras, vestíbulo <i>(espacio cerrado, imágenes que permiten ver los candiles, faroles o lámparas, tiempo)</i>	NOCHE
2°. Panteón <i>(espacio abierto y luz de día, tiempo)</i>	DÍA

3°. Panteón (<i>espacio abierto y oscuridad propia de la noche, tiempo</i>)	NOCHE
4°. Casa de Rogelio (<i>espacio cerrado y luz artificial, tiempo</i>)	NOCHE
5°. Casa de Rogelio (<i>espacio cerrado, tarde, luz natural, aparentemente han pasado varios días, tiempo</i>)	TARDE
6°. Recámara de Rogelio (<i>espacio cerrado, es de suponer que ocurre el mismo día, tiempo</i>)	NOCHE
7°. Casa de Rogelio (<i>espacio cerrado, noche, nuevamente han transcurrido algunos días, tiempo</i>)	NOCHE
8°. Casa, despacho (<i>espacio cerrado, hora de la comida, tiempo</i>)	TARDE
9°. Casa, sala (<i>espacio cerrado, noche, velando el cuerpo, tiempo</i>)	NOCHE

CONCLUSIONES

El relato inicia en la noche y termina días después, también por la noche. Transcurren probablemente varios días, quizá hasta semanas.

Es posible pensar que han pasado varios días a partir de lo que dicen y hacen los personajes. Matilde ya está recuperada, está en una reunión de amigos. Comentan que la noche anterior invitaron al procurador. Hablan de que debe continuar sus ejercicios de rehabilitación como lo ha hecho hasta ahora, todo eso lleva tiempo.

Hay una escena omitida a la cual hace referencia Rogelio: *“No pensé que terminara tan pronto”*. *“Por eso le pedí a mi primo Arturo que me recomendara al mejor carpintero de su localidad”*.

El día que Agustín llevó los ataúdes pudo haber sido el mismo en que Rogelio les agregó los aditamentos o quizá fue al día siguiente, es difícil precisar cuanto tiempo paso, pero carece de importancia con respecto al resultado de las acciones más significativas.

APLICACIÓN 8

La duración de las acciones dentro del relato es:

- 1º. Diálogos - escena
- 2º. Pausa - descriptiva
- 3º. Diálogos - escena
- 4º. Diálogos - escena
- 5º. Supresión - elipsis (*han pasado quizá varios días*)
Diálogos - escena
- 6º. Escena (*sueño*) / Diálogo - escena (*tiempo real*)
- 7º. Diálogos - escena (*resumen lo que ocurrió antes de ese momento*)
- 8º. Diálogos - escena
- 9º. Diálogos – escena

CONCLUSIONES

Se puede suponer que ha transcurrido tiempo entre una escena y otra, por lo que se dice a través de los diálogos. La referencia a hechos ocurridos en un pasado inmediato.

El primer microrrelato ocurre en un tiempo semejante al de la historia, pero para el segundo microrrelato ya han pasado varias horas, parte de la noche y la mañana, desde el instante en que Matilde muere y el momento en que la están enterrando.

El desajuste de duración (o “*anisocronía*”) se produce cuando en pocas palabras, es decir, en un corto segmento del discurso se resume lo sucedido fuera de la escena, eliminando detalles y acelerando así el tiempo de la historia, que es cuando Rogelio recibe a Agustín, luego de que Rogelio le llamara por teléfono a su primo, que es una escena suprimida.

Se dan catálisis reductivas cuando Rogelio sufre el segundo ataque el resultado final es su muerte ya que está dentro de un ataúd. También cuando se presenta el final del sueño de Rogelio o cuando Matilde sale de la tumba y a la siguiente toma ya está en la puerta de su casa.

La historia está relatada en presente, los personajes remiten a un pasado inmediato, anterior y a un futuro no muy lejano.

Hay una reducción del tiempo de la historia que debe ajustarse al tiempo del discurso. Se seleccionaron ciertos hechos ocurridos y otros se presuponen o infieren a partir de las acciones.



APLICACIÓN 9

Esta aplicación se refiere a la temporalidad de la enunciación y la temporalidad del discurso, es decir la que corresponde a nuestra percepción como espectadores, como público.

En cuanto a la dimensión temporal de la historia, ésta se sitúa en una época, que no corresponde al tiempo presente del discurso.

CONCLUSIONES

La historia podría situarse durante el porfiriato, en una época de auge para unos cuantos y de pobreza para muchos, en donde se tenían reuniones con los ministros, los procuradores de justicia y hasta con el presidente.

APLICACIÓN 10

Narrador entendido como el sujeto de la enunciación del discurso. El modelo de análisis incluye la perspectiva del narrador, en la mayoría de los casos en *Hora Marcada* la historia es escrita en atención a que va a ser producida para un programa de televisión. En este caso el narrador es el autor, por lo que no se emplea ningún narrador dentro de la historia, ya que los actantes establecen una relación a través de los diálogos.

No hay narrador.

CONCLUSIONES

Se trata de un programa de televisión, en el que el guión es escrito para ser presentado y representado por los actores.

APLICACIÓN 11

No hay narrador, sólo a través de los personajes se puede percibir lo objetivo y subjetivo de la historia. La imagen era otra y la voz continuaba en tiempo y espacio distintos

APLICACIÓN 12

En esta aplicación se analizarán los sememas, es decir, las unidades de significación del texto. Un semema es una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un morfema, un lexema o a un sintagma, todos ellos unidades formales. Se trata de buscar el efecto de sentido que producen determinadas frases, no sólo en lo denotativo sino más bien en un nivel connotativo.

Lo que a continuación se presenta son una serie de expresiones dichas por los personajes.

1º. “Hay que tener fe”.

“Terrible enfermedad”.

“La salvaremos con la ayuda del cielo”.

“Dios lo quiera”.

“¡Dios mío, que me importa el precio que tenga que pagar, pero devuélvemela!”.

“Dios mío, no puede...”

“Dios lo puede castigar, él sabe lo que hace”.

“¡Devuélvemela!, ¡Devuélvemela!”.

2º. “Te venimos a acompañar en tu Última Morada”.

4º. “No, no, no es cierto, así ya no...”

5º. “Violadores de tumbas”.

6°. "Sáquenme de aquí".

"Horrible pesadilla".

7°. "Quiero darle una sorpresa con esos ataúdes".

8°. "El mecanismo para poder abrir los ataúdes y cuando sean depositados en la cripta familiar, cuando se repita el ataque de catalepsia a Matilde o a él".

9°. "Pobre Rogelio, su corazón no pudo resistir".

"Era muy joven para morir".

"Estoy más vivo que ustedes y ya verán cuando regrese de la catalepsia".

"Ya llegaron las personas que vienen por el ataúd para llevarlo al horno crematorio."

"Que no me incineren, no estoy muerto, quiero vivir..."

CONCLUSIONES

Se dan una serie de indicios que revelan aspectos significativos de la historia. En siete ocasiones se hace mención de Dios. En una se dice el nombre de la emisión.

Se dejan frases incompletas que buscan que el espectador infiera el significado, como cuando Rogelio exclama: no, no, así no..., se refiere a que así no quiere que Dios le devuelva a Matilde, salida de la tumba, como algo terrorífico.

Hay referencia a la muerte, a los ataúdes, etc., incluso la emisión lleva por nombre "La Última Morada".

APLICACIÓN 13

Esta aplicación tiene que ver con las figuras literarias empleadas a lo largo de los relatos y que posibilitan la comprensión y el efecto de sentido de lo expresado por los personajes y que le da sentido al discurso.

<p>1°. “Hay que tener fe”.</p> <p>“Terrible enfermedad”.</p> <p>“La salvaremos con la ayuda del cielo”.</p> <p>“Dios lo quiera”.</p> <p>“¡Dios mío, que me importa el precio que tenga que pagar, pero devuélvemela!”.</p> <p>“Dios mío, no puede...”</p> <p>“Dios lo puede castigar, él sabe lo que hace”.</p>	<p>ADJETIVACIÓN</p> <p>IMPERATIVO</p> <p>ELIPSIS</p>
<p>2°. “Te venimos a acompañar en tu Última Morada”.</p>	<p>NOMBRE DE LA EMISIÓN</p>
<p>4°. “No, no, no es cierto, así ya no...”</p>	<p>ELIPSIS</p>
<p>5°. “Violadores de tumbas”.</p>	<p>ADJETIVACIÓN</p>
<p>6°. “Sáquenme de aquí”.</p> <p>“Horrible pesadilla”.</p>	<p>ELIPSIS</p>
<p>9°. “Pobre Rogelio, su corazón no pudo resistir”.</p> <p>“Era muy joven para morir”.</p> <p>“Estoy más vivo que ustedes y ya verán cuando regrese de la catalepsia”.</p> <p>“Que no me incineren, no estoy muerto, quiero vivir...”</p>	<p>ADJETIVACIÓN</p> <p>ADJETIVACIÓN</p>

CONCLUSIONES

Durante el entierro se escucha el sonido de la soga al ir bajando el ataúd. Suena las campanas como notificando que algo ha ocurrido en el pueblo. El único que dice algo en el segundo microrrelato es el cura, el resto de la escena son imágenes. Incluso se interpreta que las miradas entre los hombres que cavan la tumba son de complicidad y que algo están tramando. En la última escena los doctores comentan que pensaban que Rogelio iba a vivir muchos años. Enseguida se ve la imagen Rogelio dentro del ataúd y se escucha su risa, y cuando dice “eso creen” y “ya verán cuando regrese de la catalepsia”. Su boca no se mueve sólo se escucha lo que aparentemente pasa por su mente.

ANÁLISIS DEL PROGRAMA

ACÁBALOS, JOHNNY



6.7 “Acábalos, Johnny”

“ACÁBALOS, JOHNNY”

Transmitido el 15 de mayo de 1990
Canal 2 10:00 PM.

Actúan:

Guillermo García Cantú	Humberto/Johnny
Armando de León	Anciano/Douglas
Evangelina Martínez	Sara
Salvador Garcini	Rubén
Francois Clemensau	“Diablo”
Azela Robinson	Dolly/Madre
Billy Moton	Joven
Gary Pierre	Peter
Paty Zubieta	Enfermera
Sebastián Pardo	Bebé
Gabriela Sáenz	Mujer de Negro

Productora:	Carmen Armendáriz
Director:	Alfredo Gurrola
Argumento:	Mario Cruz
Jefe de Producción:	Fernando Sáenz de Miera

APLICACIÓN 1

Aquí se presentan las funciones, es decir, los nudos, las catálisis, los índices y las informaciones que se identificaron en cada uno de los microrrelatos, a partir de lo que se aprecia en el programa y de lo dicho a través de los diálogos.

1er. Microrrelato

NOCHE

Nudos, catálisis, índices e informaciones

Humberto, “El Diablo” y Rubén se preparan para entrar a robar a la casa de Douglas. Ya dentro de la casa son descubiertos por el anciano *Douglas*, por lo que tienen que amagarlo.

Douglas le llama Johnny a Humberto, como si lo reconociera y le dice que ha vuelto, le recuerda la deuda que tiene pendiente y le asegura que no volverá a escapar. Rubén lo mata con una navaja.

2º. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

Humberto en su casa, ve la televisión y se entera de que Douglas era un conocido capo, se asusta, se pone nervioso y va en busca de Rubén. Afuera de su casa se encuentra a “El Diablo” y le cuenta sobre lo que vio, le dice que deben avisarle a Rubén porque los están buscando. “El Diablo” no quiere que despierten a Rubén y le dice a Humberto que se calme y ni se le ocurra contárselo a nadie.

3er. Microrrelato

NOCHE

Nudos, catálisis, índices e informaciones

(Humberto está dormido, sueña. Humberto es Johnny en la época de los veintes, muy al estilo de Al Capone).

Johnny entra a un lugar (es como una cantina con salón de juego), es registrado por un hombre de color. Continúa caminando y se detiene para hablar con una mesera que atiende la barra, le pregunta por Douglas y ella le señala en una dirección. Llega hasta donde está Douglas y éste le dice que se siente.

Hablan acerca de la deuda que tiene Johnny con Douglas. Johnny le pide más crédito para apostar y poder pagarle. Douglas le pregunta que qué haría en caso de continuar con la mala racha. Qué sí se vendería al Diablo.

A Johnny le dan el crédito, lo apuesta todo y pierde. Enojado comienza a decir que todo fue una trampa. Douglas molesto pide a sus hombres que lo sujeten, se acerca a donde están unas brazas ardiendo, toma una varilla para marcar animales y le marca el cuello para que no olvide la deuda. Le dice que le da toda la eternidad para que pague y le da varias vidas.

Como Johnny le había dicho que era bueno para quitarle piedras del camino, Douglas le muestra la foto de la primera persona que deberá matar. Johnny le dice que no por que es su amigo.

4º. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

Humberto se despierta como de un sueño, tiene la camiseta llena de sangre. Su mamá toca a su puerta y le pregunta si está bien. Humberto le responde que sí y ella continúa diciéndole que qué bueno que no estuvo anoche con esos vagos por que mataron a uno de ellos, a “El Diablo”.

Johnny y Humberto son la misma persona. Humberto se cambia de camiseta y sale de la recámara para seguirle preguntando a su mamá. Humberto sale de su casa.

En este microrrelato se sabe que el amigo al que se refería Johnny, es en realidad el amigo de Humberto en la actualidad, Humberto asocia la sangre de su camiseta con la muerte de “El Diablo”.

5º. Microrrelato

DÍA

Catálisis e índices

Humberto está afuera de su casa con Rubén, quien jura vengar la muerte de su único amigo. *Rubén es el único que habla, Humberto permanece en silencio, observando a su amigo. Humberto sabe que está hablando de él, pero no comprende como pudo haber matado a su amigo.*

6°. Microrrelato

DÍA

Catálisis, índices e informaciones

Humberto está en su casa y ve en las noticias que a Douglas lo acompañaba uno de los gangsters conocido como Johnny La Sota.

Humberto se da cuenta del parecido entre quien está en la foto y él mismo. *Ya que son idénticos, sólo cambia la manera de vestir y peinarse.*

7°. Microrrelato

NOCHE

Nudos, catálisis, índices e informaciones

Sale Rubén gritando, ¡No Güero! ¡No lo hagas!, le dice a Humberto, quien lo está persiguiendo con una pequeña hacha que lleva en la mano.

A Humberto le dicen Güero. Regresa la toma a donde están Douglas, Johnny y La Mujer de Negro, en un paneo en el que se ve el cambio de lugar, sólo por que son diferentes las macetas y se oscurece un tanto la escena para regresar a los veintes.

Douglas le dice que su espíritu está con él al otro lado del sueño, pero su cuerpo está en el mundo, y él puede mandarlo a voluntad.

Johnny lo acusa de haber matado a “El Diablo” y le pregunta que quién es en realidad, Douglas le responde que es un buen comerciante que descubrió que más allá de la vida hay seres a los que todavía les gusta comerciar.

Douglas le muestra el álbum de fotografías y Johnny le dice que no, que es su madre, Douglas le dice: *“¡Acábala, Johnny! ¡Acábala, Johnny!”*.

8°. Microrrelato

NOCHE

Nudo, índices e informaciones

Humberto despierta y se levanta rápido de su cama. Sale corriendo y afuera está Douglas deteniendo a su mamá y otro Humberto (*vestido igual*) está a punto de matarla. Humberto toma unas tijeras y se las entierra al “otro”

Humberto evitando que mate a su mamá. Cae muerto el Humberto que le enterró las tijeras, por que se ha dado muerte a sí mismo. *Mientras que el otro Humberto sale de cuadro.*

9º. Microrrelato

DÍA

Nudos, índices e informaciones

Llega una enfermera con un bebé recién nacido en brazos y se lo da a su mamá. Entra Douglas a la habitación y pide disculpas, diciendo que se equivocó de cuarto. Felicita a la mamá por el hermoso niño. Se acerca y descubre el cuello del bebé, para ver la marca que tenía Johnny. Se despide y ya casi para salir del cuarto, en voz baja dice, ¡hasta pronto Johnny!. *Termina el programa con un close up al niño.*

CONCLUSIONES

Es mayor el número de nudos a lo largo de la historia, mientras que las catálisis aportan indicios sobre los personajes, ubican espacial y temporalmente y presentan el antecedente de lo que ocurre en el momento presente. Las acciones se dan a través de cambios casi imperceptibles entre el pasado y el presente.

La historia se ubica en dos momentos: el tiempo presente con Humberto y la época pasada con Johnny. Se relaciona el tiempo real con el del sueño. El tiempo de la vida y el tiempo “más allá de la muerte”.

APLICACIÓN 2

La sintaxis de las acciones y sus secuencias son las siguientes.

A lo largo de los diferentes microrrelatos se da un constante proceso de degradación. Ni siquiera en el primero, cuando entran a robar en la casa de Douglas, podría pensarse en una etapa de mejoramiento, ya que existe el miedo en Humberto por ser descubiertos.

Humberto es el personaje en el presente y Johnny lo es en la década de los veintes, aún cuando son uno mismo, ambos realizan acciones que tienen graves repercusiones y que vinculan una época con otra.

CONCLUSIONES

Se establece una relación entre Johnny y Douglas, en donde este último se constituye en el victimario y Johnny en la víctima, en la década de los veintes; al mismo tiempo que se da una relación entre Humberto y Douglas, donde el primero inicia siendo victimario y el segundo víctima, para que al final terminen los papeles invertidos.

Douglas tiene el control de la vida de Johnny, llámese como se llame el personaje en el que ha reencarnado, ya que le ha dado varias vidas y es para toda la eternidad.

APLICACIÓN 3

Los tipos más generales de relación en que es posible que en la vida cotidiana las personas se comprometan son: *deseo*, que es la voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor o un valor; *comunicación*, que se da entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para una redistribución de valores; y *participación*, que se da en la lucha mediante ayuda u oposición.

A partir de que:

Humberto y Johnny son A y A' (Humberto A")

Douglas es B en el presente y B' en el pasado

"El Diablo" es C

Rubén es D

La mamá es E

La mujer de negro es F

1°. A, C y D desean poseer lo que es de B	A ayuda a los propósitos de A, C y D
2°. E se opone a C y D A enfrenta a C	A “sufre” la oposición de E hacia C y D
3°. A' pide ayuda a B' B' desea tener el dominio sobre A'	B' favorece a A' A' acepta ser dominado por B'
4°. A desea información sobre C	E es ayudante de A
5°. D se confía a A	A es confidente de D A es oponente de D
6°. A obtiene información sobre B y A'	<i>(a través de las noticias en la televisión)</i>
7°. A ataca a D	B'y F ayudan a A en contra de D
8°. B' se opone a la tranquilidad de A A defiende a E de A''	A'' atenta contra lo que quiere A A mata a A'' ayudado por B
9°. B' desea seguir dominando a A'	A' se da muerte a sí mismo, sin embargo A', ha reencarnado y ahora tiene una nueva vida a través de un bebé recién nacido.

CONCLUSIONES

En principio parecía sencillo entender que se trataba de dos personajes que son el mismo, Humberto que vive el presente y Johnny el pasado. Lo que uno hizo en el pasado repercute en lo que hace el que vive en el presente, ya que Douglas le dio varias vidas, sin embargo al final aparece un Humberto más, ambos están vestidos igual. Humberto mata al otro Humberto, dándose muerte a sí mismo y el otro “desaparece” (*sale de cuadro*). Es como verse a sí mismo a punto de matar a su mamá.

Lo importante es el manejo de las temporalidades y lo que forma parte de los sueños. Se juega con lo que ocurre en el más allá y los sueños.

APLICACIÓN 4

La tipología de los actantes.

La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clases de actores y que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el *deseo*, la *comunicación* y la *lucha*. Así las categorías en cada microrrelato son:

1°. Humberto, "El Diablo" y Rubén	Sujeto Douglas-Objeto	Robo
2°. Humberto-Sujeto Humberto-Sujeto	Mamá-Oponente "El Diablo"-Oponente	
3°. Humberto/Johnny-Sujeto	Préstamo-Objeto	Douglas-Destinador Douglas-Oponente
4°. Humberto-Sujeto	Mamá-Destinador	
5°. Humberto-Sujeto	Rubén-Oponente	
6°. Humberto-Sujeto	Voz en off-Ayudante	
7°. Humberto-Sujeto Johnny-Objeto	Rubén-Objeto Douglas-Sujeto	Asesinato Mujer de negro- Destinador-Ayudante
8°. Humberto-Sujeto Douglas-Sujeto	Mamá-Objeto Humberto-Objeto	Humberto-Ayudante Douglas-Ayudante
9°. Douglas-Sujeto	Bebé-Objeto	Mamá-Destinador Ayudante

CONCLUSIONES

Humberto es básicamente sujeto en varios de los microrrelatos en el presente, sin embargo visto desde el pasado, como Johnny, se vuelve objeto e instrumento de Douglas, quien lo utiliza para sus planes.



APLICACIÓN 5

En esta aplicación ubicaremos el tiempo y el espacio en el que se realizan las acciones a partir de los diálogos, de lo que forma parte de la historia y dejaremos para la siguiente, los detalles que realmente permiten identificar estos elementos.

1°. “Ya están dormidos”	<i>tiempo</i>
“Y la vigilancia...”	<i>tiempo</i>
“¡Quietos, no se muevan! ¿Quién anda ahí?”	<i>espacio</i>
“Te espere mucho tiempo, pero ahora que has vuelto no te volverás a escapar. Es hora de que pagues”	<i>tiempo</i>
“Nunca te librarás de mí	<i>tiempo</i>
2°. “¿A dónde te fuiste anoche sin avisarme?”	<i>espacio y tiempo</i>
“¿A dónde vas con tanta prisa?”	<i>espacio</i>
“¿No me digas que vas a la escuela?”	<i>espacio y tiempo</i>
3°. “¿Quieres comer algo?”	<i>tiempo</i>
“Ningún solo hombre de Nueva Orleans hace los trabajos tan limpios como yo”	<i>espacio</i>
“Te doy toda la eternidad para que pagues, te doy varias vidas”	<i>tiempo y espacio</i>
4°. “Bendito sea Dios, que anoche no te fuiste con esos vagos”	<i>tiempo</i>
“A mí se me hace que tú ni vas a la escuela”	<i>espacio</i>
“Se me hace tarde, tengo que irme”	<i>tiempo</i>
5°. Imágenes y diálogos	<i>no hay referencia al tiempo ni al espacio</i>
6°. Imágenes y diálogos	<i>no hay referencia al tiempo ni al espacio</i>
7°. “Tu espíritu está conmigo, al otro lado del sueño... pero tu cuerpo está en el mundo y yo puedo mandarlo a voluntad”	<i>tiempo y espacio</i>
“Descubrí que más allá de la vida hay seres a los que todavía les gusta comerciar”	<i>tiempo y espacio</i>

8°. Imágenes y diálogos	<i>no hay referencia al tiempo ni al espacio</i>
9°. “Buenos días, aquí le traigo a su bebé”	<i>tiempo</i>
“Me equivoqué de cuarto... tal vez nos veamos pronto”	<i>espacio y tiempo</i>
“¡Que tenga un buen día!”	<i>tiempo</i>
“Hasta luego”	<i>tiempo</i>
“Hasta pronto... Nos vemos pronto Johnny”	<i>tiempo</i>

CONCLUSIONES

A través de los diálogos fue posible obtener información sobre el tiempo y el espacio en donde se realizan las acciones, aun cuando los espacios no son tan específicos y en el tiempo sólo se utilizan algunos adverbios que lo indican.

Aquí resultan muy importantes los objetos que caracterizan al lugar, para marcar la diferencia de tiempo y espacio, así como la manera de vestir y la forma de hablar. La atmósfera que se crea y la música, la presencia o ausencia de sonidos.

APLICACIÓN 6

Lo que se presenta enseguida es la información relativa a los espacios proyectados a través de las imágenes y la interpretación que de ellos se ha podido hacer.

1°. Casa de Douglas	<i>espacio abierto y cerrado</i>
2°. Casa de Humberto	<i>espacio cerrado</i>
Patio exterior casa de Humberto	<i>espacio abierto</i>
3°. Recámara de Humberto	<i>espacio cerrado</i>
Salón de juego (<i>cambio de época</i>)	<i>espacio cerrado</i>
4°. Recámara de Humberto	<i>espacio cerrado</i>

Comedor	<i>espacio cerrado</i>
5°. Patio exterior casa de Humberto	<i>espacio abierto</i>
6°. Casa de Humberto	<i>espacio cerrado</i>
7°. Patio de la casa de Humberto	<i>espacio abierto</i>
Salón de juego (<i>cambio de época</i>)	<i>espacio cerrado</i>
8°. Recámara de Humberto	<i>espacio cerrado</i>
Sala de la casa de Humberto	<i>espacio cerrado</i>
9°. Cuarto de hospital	<i>espacio cerrado</i>

CONCLUSIONES

Los espacios se proyectan a través de imágenes y de la iluminación artificial o natural. Hay imágenes que proyectan imágenes de televisión.

La ambientación, iluminación, manera de vestir, objetos que caracterizan a cada época. Los lugares se repiten. Se hace referencia al sueño y al mundo más allá de la muerte.

A través de wippers, cortes y paneos se da el cambio de espacios. Con la música o la ausencia de la misma se aprecia el cambio del tiempo.

En cuanto a los cambios de época, las acciones ocurren aparentemente en un mismo tiempo, aunque cambia el espacio, ya que forma parte de los sueños.

APLICACIÓN 7

A través de los actantes se hace referencia al tiempo y al espacio en que se desarrollan las acciones, sin embargo en un programa de televisión como *Hora Marcada*, hemos podido observar que son los elementos propios del medio los que marcan con mucha mayor frecuencia tanto el tiempo como el espacio, para ello se vale de tomas y movimientos de la cámara.

1°. Casa de Douglas (<i>oscuridad propia de la noche, tiempo</i>)	NOCHE
2°. Casa de Humberto	
Patio exterior casa de Humberto (<i>mañana siguiente, tiempo</i>)	DÍA
3°. Recámara de Humberto / Salón de juego	
(<i>presente y regreso a la década de los veintes, tiempo</i>)	NOCHE
4°. Recámara de Humberto / Comedor (<i>mañana siguiente, tiempo</i>)	DÍA
5°. Patio exterior casa de Humberto (<i>esa misma mañana, tiempo</i>)	
6°. Casa de Humberto (<i>no hay datos que lo precisen, es más bien por lo que sigue, tiempo</i>)	DÍA
7°. Patio de la casa de Humberto / Salón de juego (<i>presente y regreso a la década de los veintes, tiempo</i>)	NOCHE
8°. Recámara de Humberto / Sala de la casa de Humberto	
(<i>interrumpe el sueño, puede ser en la madrugada, tiempo</i>)	NOCHE
9°. Cuarto de hospital (<i>produce la sensación de que ocurre a la mañana siguiente de la muerte de Humberto, tiempo</i>)	DÍA

CONCLUSIONES

Se juega con el tiempo, manteniendo una estrecha relación entre el pasado y el presente.

En dos ocasiones se regresa al pasado, a la década de los veintes, a lo que ocurría en los Estados Unidos con los gangsters y capos de la droga, considerando que Douglas era norteamericano que vivía en México, con cambios casi imperceptibles, dando la apariencia de que ocurren al mismo tiempo, por lo que resulta difícil establecer límites entre el tiempo real y el tiempo de los sueños o el del más allá.

APLICACIÓN 8

La duración de las acciones dentro del relato es:

- 1°. Diálogos-escena
- 2°. Pausa-descriptiva
- 3°. Pausa descriptiva/Diálogos-escena
- 4°. Diálogos-escena
- 5°. Diálogos-escena
- 6°. Diálogos-escena
- 7°. Diálogos-escena/Pausa descriptiva
- 8°. Diálogos-escena/Pausa descriptiva
- 9°. Diálogos-escena

CONCLUSIONES

Aparentemente la historia ocurre en tres noches y tres días, con dos temporalidades paralelas situadas una en la época actual y la otra en los años veinte. Sin embargo, entre la última noche en que matan a Humberto y el día que le llevan el bebé a la madre que acaba de dar a luz, pudieron haber transcurrido mínimo los nueve meses de gestación; o bien pudo haber sido a la mañana siguiente de la muerte de Humberto..

Todo parece indicar que el tiempo “más allá de la vida” o el tiempo de la eternidad es el que rige el tiempo presente.

El tercer microrrelato inicia durante la noche en la casa de Humberto y termina a la mañana siguiente en el mismo sitio, sin embargo en ese lapso se da un cambio de tiempo y de lugar, al regresar a la década de los veinte, en donde se realizan acciones que repercuten en el tiempo presente, además de que permiten entender porque Douglas le llama con otro nombre a Humberto.

En el séptimo microrrelato se da nuevamente un cambio de época, (que se muestra con un paneo que hace la cámara) pero las acciones que se realizan ocurren durante el día en ambas épocas, lo que significa que no forma parte de los sueños, sino de lo que se puede hacer desde el más allá.

En el octavo microrrelato se relacionan ambas temporalidades, con acciones que suceden en forma paralela. Humberto aparentemente está soñando, despierta y ve como él mismo está a punto de matar a su mamá (pero hay otro Humberto), intenta impedirlo dando muerte a ese otro con lo que termina dándose muerte a sí mismo.

APLICACIÓN 9

Esta aplicación se refiere a la temporalidad de la enunciación y la temporalidad del discurso, es decir la que corresponde a nuestra percepción como espectadores, como público.

En cuanto a la dimensión temporal de la historia, ésta se sitúa en un tiempo presente que el público percibe como un hecho ocurrido con anterioridad, pero actual.

La historia se sitúa en el presente a través de Humberto, sin embargo en dos ocasiones se da una analepsis hacia los veintes, en donde Humberto es Johnny y está con Douglas.

CONCLUSIONES

Es difícil precisar cual es el tiempo a partir del cual se detonan todas las acciones, porque aparentemente lo que ocurre en los veintes es parte del tiempo destinado al sueño. Se juega con el tiempo real, el de los sueños y el del más allá.

APLICACIÓN 10

Narrador entendido como el sujeto de la enunciación del discurso.

El modelo de análisis incluye la perspectiva del narrador, en la mayoría de los casos en *Hora Marcada* la historia es escrita en atención a que va a ser producida para un programa de televisión. En este caso el narrador es el autor, por lo que no se emplea ningún narrador dentro de la historia, ya que los actantes establecen una relación a través de los diálogos.

Narración. En este episodio como en la mayoría no se requiere de un narrador dado que se trata de un programa televisivo y son los actores quienes representan a los actantes o personajes.

Los diálogos son directos.

CONCLUSIONES

Prevalecen los diálogos y las acciones.

APLICACIÓN 11

No hay narrador. Se emplea el diálogo directo.

APLICACIÓN 12

En esta aplicación se analizarán los sememas, es decir, las unidades de significación del texto. Un semema es una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un morfema, un lexema o a un sintagma, todos ellos unidades formales. Se trata de buscar el efecto de sentido que producen determinadas frases, no sólo en lo denotativo sino más bien en un nivel connotativo.

Lo que a continuación se presenta son una serie de expresiones dichas por los personajes

1. “No sé, tengo comezón”. (*Se rasca el cuello*)
 “Ven, no hagas ruido... tranquilo cállate no tengas miedo”.
 “Esa cara, esa marca, Johnny, sabía que volverías”.
 “No te volverás a escapar... Te esperé mucho tiempo... (Adverbio de tiempo)
 “Nunca te librarás de mí”.
 “Por qué me hablaría como si me conociera”. (*Se rasca de nuevo*)
2. “¿Qué harías? ¿Vender tu alma al Diablo?”.
3. “Soy bueno quitando piedras de tu camino”. (*Es bueno para matar personas, es un capo, un asesino a sueldo*)
“Te doy toda la eternidad para que pagues. Te doy varias vidas”.
“¡Acábalo, Johnny! ¡Acábalo, Johnny”.
 “Tu espíritu está conmigo, al otro lado del sueño, pero tu cuerpo está en el mundo y yo puedo mandarlo a voluntad”.
7. “¿Quién eres realmente Douglas?”
 “Un buen comerciante. Descubrí que más allá de la vida hay seres a los que todavía les gusta comerciar. Ellos te compraron Johnny”.
“¡Acábala, Johnny! ¡Acábala, Johnny”.

CONCLUSIONES

Independiente mente de que las acciones son las más significativas, y que éstas se aprecian a través de las imágenes y los sonidos o la música, se encontró que en los distintos microrrelatos se utilizan frases que aportan información sobre el tipo de historia de que se trata (suspenso) y que de alguna manera sirven de presagio de algo malo que ocurrirá.

APLICACIÓN 13

Esta aplicación tiene que ver con las figuras literarias empleadas a lo largo de los relatos y que posibilitan la comprensión y el efecto de sentido de lo expresado por los personajes y que le da sentido al discurso.

<p>1º “Malditos ladrones” (robo)</p> <p>“Dónde están los dólares” nacionalidad</p> <p>“Esa marca, esa marca” “Johnny</p> <p>“Viejo loco” (<i>a través de los diálogos se proporciona información sobre las edades aprox. de quienes realizan las acciones</i>)</p> <p>“Nunca te librarás de mí.</p>	<p>ADJETIVACIÓN</p> <p>REITERACIÓN</p> <p>ADVERBIO</p>
<p>2º “La tira nos está buscando”</p> <p>“a tu jefa...”</p>	<p>METONIMIA</p> <p>METONIMIA</p>
<p>3º El traje y la posición del sombrero, muy al estilo de los gansters, en los veintes.</p> <p>“¿Qué harías, venderte al Diablo?”</p> <p>Lo marca en el cuello, es la razón por la que Humberto tiene la marca.</p> <p>“Te doy varias vidas”, “Te doy toda la eternidad”</p> <p>“Acábalo, Johnny” En dos ocasiones se hace referencia al nombre de la emisión.</p> <p>Les llaman ladrones, malvivientes, delincuentes.</p>	<p>IMPERATIVO</p> <p>ADJETIVACIÓN</p>
<p>5º “lo voy a vengar”, “lo juro”</p>	<p>AFIRMACIÓN</p>
<p>6º Noticia sobre el asesinato de Douglas y uno de <u>los cárteles</u> (<i>palabra actual</i>) y mención de sus antecedentes “ganster” (<i>palabra de los veintes</i>)</p>	
<p>7º En una sola ocasión aparece La Mujer de Negro</p> <p>“Tu espíritu está conmigo, al otro lado del sueño pero tu cuerpo está en el mundo y yo puedo mandarlo a voluntad.</p>	
<p>8º Dos Humbertos (<i>el que sueña y el que realiza las acciones</i>)</p>	
<p>9º El bebé una vida más para que Johnny pague (<i>reencarnación</i>) - igual que para Douglas.</p>	

CONCLUSIONES FINALES



Mirad en las excavaciones de la noche cómo se levanta iracunda la sombra mientras crece el rumor de la desdicha —y se abren los ojos donde la sombra es más dura: en el corazón inmóvil de la llama fría y un cuerpo que es horadado por la nada toma la forma del miedo mientras el sueño calla y la sombra crece con la pestilencia del olvido —y el rostro se vuelve hacia la tierra cuando el sueño crea algún tipo de pasado. la noche es mar de sueño antiguo Todo cuerpo dolorido, toda tierra cansada, tarde o temprano regresará al polvo y entrará en la muerte con los ojos abiertos, dicen esos labios que son vientre que enmudece —y la sombra, fruto invisible de la luz, pone en los ojos un par de párpados muertos

Cuauhtémoc Vite

Hora Marcada es un programa que se ubica dentro del Género Negro Mexicano, donde lo mismo se presentan historias sobrenaturales en las que se juega con lo improbable y lo inexplicable, que relatos extraordinarios, en los que ocurren cosas que quizá jamás se pensarían que pudieran suceder pero que son posibles.

Los elementos de que se valen estas historias, ya sean sobrenaturales o extraordinarios, han de llevar necesariamente a la muerte, que es lo que caracteriza a *Hora Marcada*. Historias en las que la muerte es llevada más allá de los límites de la razón y la emoción, en las que existe la idea de una vida sobrenatural, de un estado superior después de la muerte.

La muerte entendida no como el fin sino como la extensión de la vida terrena, una fase más en el ciclo vital del hombre, un camino hacia un más allá desconocido, pero de cuya existencia se tiene la certeza.

El miedo a la muerte es un sentimiento inherente al hombre, sin embargo, es un miedo a aquella que llega de repente y sin saber por qué, a la que viene acompañada de la angustia, el sufrimiento o la tortura psicológica. La muerte como un acontecimiento acompañado de un “algo” inesperado o quizá abrupto. Porque el miedo a ésta existe y es algo que permanece latente.

Como resultado de la aplicación del modelo de análisis, podemos decir ahora, que si bien son diferentes las historias de *Hora Marcada*, en realidad en ellas es posible identificar una estructura bien definida.

En los programas de *Hora Marcada* siempre aparece el elemento sobrenatural, extraño o quizá inesperado que cambia el rumbo de la historia y con ello, la vida de los personajes.

Como parte de la estructura se encontró que una constante son las escenas que ocurren durante la noche, lo que normalmente se asocia con el miedo, temor, muerte y el que sucedan cosas malas.

En *Hora Marcada* hay elementos que son recurrentes como es el caso de la Mujer de Negro, que representa la muerte, es decir, el final. La mujer de negro es fundamental dentro de todas las historias, lo que no puede faltar, lo que determina y da sentido a cada una de ellas, y que es precisamente la muerte.

Aún cuando la Mujer de Negro marca ese final, no siempre significa la muerte. Existen sus excepciones como en el caso de “Al final de la noche”, en donde aparece como un reflejo de lo irónica que puede ser la vida. Si hay un muerto, pero no es el personaje protagonista de la historia, que es lo que caracteriza a *Hora Marcada*.

En un principio se consideró que lo más importante del programa *Hora Marcada* radicaba en el tipo de producción que sobre él se realizaba, sin embargo y a través del análisis se ha encontrado que se trata de un conjunto en el que todos los aspectos son fundamentales y en donde las historias constituyen una parte importante.

En los relatos de *Hora Macada* se presenta un constante proceso de degradación que afecta a los personajes principales, es raro el proceso de mejoría y si éste se da, es momentáneo ya que casi de inmediato se dará uno más de degradación.

Los nudos y las catálisis, incluso los índices y las informaciones aunque con sus limitantes, pudieron ser expresados en términos propios de los relatos literarios. No siendo así los elementos a nivel del discurso, en donde necesariamente se ha tenido que utilizar un código distinto y que es característico del medio televisivo.

En el caso de algunos de los programas de *Hora Marcada* no existía la información que como tal anunciara las dificultades o riesgos. Mientras que todo parecía normal y sin mayor trascendencia, sólo la música, la iluminación o los efectos podían ser indicativos de que algo malo sucedería.

Ya en el capítulo destinado al terror se habló de uno de los factores que resultan más importantes a la hora de presentar este tipo de relatos, es precisamente la atmósfera. Y es que si no se cuenta con una atmósfera bien trabajada, que sea capaz de provocar una determinada sensación de presagio maligno, difícilmente una trama por si sola podrá lograrlo.

Evidentemente no es posible crear el mismo efecto que se logra a través del programa, si ahora eso mismo lo ponemos por escrito. No es lo mismo escuchar la música, que hacer referencia a ella mediante el tipo de sensaciones que provoca, etc. Sin embargo se trata de sensaciones, emociones identificables por la mayoría de los receptores. Se utilizan códigos generales.

Todos los elementos que se manejan parecieran un reflejo real y cotidiano, de lo que a cualquiera podría ocurrir.

Lo importante era observar como se comporta la muerte en cada uno de los programas, ya que tarde o temprano se llega a ella adoptando formas diferentes. *Hora Marcada* es precisamente la hora señalada, el fin, lo último, el punto al que hay que llegar.

En cuanto a las acciones, éstas no se limitan al significado restringido de "hacer algo". Es necesario considerar que *pensar*, *sentir* y *hablar* son acciones iguales a robar, besar o dormir, y para que estas existan es necesario que alguien las realice, los actantes.

Los personajes no corresponden a los estereotipos a los que estamos acostumbrados en este tipo de relatos. En *Hora Marcada* no se presentan personajes que pudieran ser los típicos de los relatos de terror, no hay monstruos, no hay escenas con sangre brotando por aquí y por allá.

Los personajes son “personas comunes” que en determinado momento se convierten en extraordinarias o extrañas, pero cuya apariencia es de lo más normal. Son sus acciones las que los colocan en situaciones extraordinarias, ya sean voluntarias o involuntarias.

Los personajes de este tipo de relatos son caracterizados conforme a la época en la que se sitúan.

Por su carácter y posición frente a la vida podrían llevar a pensar que seguirán por un camino, mientras que en realidad se dirigen hacia otro totalmente distinto. Aun cuando en determinados momentos parecieran víctimas de un destino fatal, en la mayoría de los casos son ellos los protagonistas de su propia destrucción de manera consciente o inconsciente.

Sus relaciones quedan definidas por oposición, en donde ellos son protagonistas y enfrentan a un ser, una fuerza o el destino mismo, que constituye el antagonista. Incluso en algunas de las historias son al mismo tiempo protagonistas y antagonistas.

No hay estrategias para acabar con el victimario, ya que incluso éste puede ser el mismo personaje principal, y la lucha se da en su interior.

El problema a que nos enfrentamos, es que los actores o personajes pueden no tener presencia física o material. Hay los que son sustancia, concepto y fuerza, cuyas características pueden no ser las convencionales estaríamos hablando de Dios, el Diablo e incluso la representación de la muerte que sería la Mujer de Negro. No podemos olvidar que se trata de un ir y venir entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo irreal, en donde todo puede suceder.

En los programas de *Hora Marcada*, no había la posibilidad de que llegara el héroe a salvar la situación. El protagonista, es en realidad quien ha de enfrentar una situación difícil, extraña o inesperada y se podría decir, que nada podrá hacer para evitarla, quizá solo podrá retardarla. La muerte es absolutamente definitiva.

En la mayoría de los casos, los personajes principales se enfrentan con una fuerza más poderosa. Esta puede ser el Diablo, la voluntad de Dios, en ocasiones pueden ser ambos, también una fuerza sobrenatural, un muerto que regresa, e incluso puede ser un símbolo, como la imagen que el personaje proyecta, es decir su reflejo; o bien, la lucha contra el tiempo y frente a la belleza.

Podemos señalar que en estas historias se rompen con los esquemas que tanto se han explotado y habría que decir que por ejemplo el hombre lobo, ya no es el que debe morir por ser malo.

Dentro de los diálogos se emplean frases con una carga negativa y que apuntan a cuestiones o situaciones destructivas. Hay agresión verbal, ironía y burla. La mayoría de las frases se encaminan hacia situaciones de prohibición, de mal presagio, de enfrentamiento.

En cuanto al tiempo y espacio en que se realizan las acciones es importante la referencia que se hace a los mismos mediante los diálogos, ya que no sería suficiente con las imágenes, ni con los efectos que marcan las transiciones de tiempo.

De estos diálogos que ayudan a ubicar temporal y espacialmente a los actantes, también se obtiene información del carácter y personalidad de los mismos.

Como parte de la estructura se encontró que predominan los espacios cerrados frente a los abiertos, y el tiempo de la noche, lo que produce sensaciones de temor, suspenso, miedo y angustia. Normalmente se asocia con la noche el que ocurra algo malo.

En varias de ellas se inicia durante la noche y termina tiempo después, también por la noche. Se crea asimismo toda una atmósfera que anticipa lo que ha de suceder.

Sin duda ha sido interesante ver como es que ciertas técnicas y los elementos empleados por el medio permiten que se tenga una secuencia integrada por las imágenes de los personajes en acción, que es soportada sólo por la melodía o canción, sin diálogos, ni efectos, ni ningún otro sonido. Y todo esto arroja datos realmente importantes acerca de los gestos, las emociones y hasta los pensamientos de los personajes, sin necesidad de las palabras.

El programa *Hora Marcada* definitivamente está hecho para un determinado Alter. No esta por demás decir que este programa, de acuerdo a sus características, no es para el público en general, en realidad es un programa para un público adulto que tenga la capacidad de entender el sentido de una serie de historias de suspenso.

Hay que recordar que el público está acostumbrado a ver un tipo de programación que no requiere que realice ningún esfuerzo. Sin embargo a pesar de que las historias de *Hora Marcada* pudieran no haber sido entendidas, fueron vistas y gustaron a la gente, así como también hubo a quienes no les gustó, pero que en algún momento las vieron.

De hecho es muy posible que lo que Ego haya querido transmitir no haya sido entendido por Alter, en el mismo sentido que este pretendía. Esto se debe en gran medida, a que algunos de los finales de las historias quedaron abiertos y eso dejó la posibilidad de dar una interpretación de lo que sucedía, por parte de Alter.

Es el medio de comunicación masiva que de una u otra forma acaba por cautivar a la gente por todo lo que puede mostrar con sólo una imagen, un sonido o bien una palabra.

Lo anterior se ratifica puesto que al hacer la comparación con otros programas que se transmitían en el mismo horario pero diferente canal, *Hora Marcada* superaba en audiencia a los demás.

Además de ser un programa que resulta interesante y atractivo desde varios puntos de vista, que está bien realizado y en el que se reconoce un trabajo de producción, que es algo que se había descuidado en los últimos tiempos. Se aprovecharon las posibilidades que ofrecen ambos medios, incluso salvar algunas de las limitantes que impone tanto el cine como la televisión y con ello se lograron buenos programas.

Hora Marcada alcanzó el éxito que se deseaba, mantuvo un rating adecuado durante el tiempo que se transmitió, aún cuando hubo seis meses de repeticiones, sin embargo creo que en realidad no eran programas muy fáciles de digerir para el público.

Estos cambios significan la posibilidad de ver otro tipo de cosas. Incluso por el hecho mismo de ubicar al programa dentro del suspenso, de entrada ya podía tener el éxito asegurado siendo éste un género que ha sido bastante explotado y que en la mayoría de los casos ha funcionado.

Finalmente la trascendencia de *Hora Marcada* reside en esa combinación de elementos a que se ha hecho referencia a lo largo de este trabajo y ahora al momento en que llega a su conclusión esta investigación podemos agregar y constatar lo importante que fue la presencia de escritores, directores y jóvenes realizadores quienes disfrutaban en la actualidad del reconocimiento por la calidad de su trabajo.

Tal es el caso de Alfonso Cuarón, cineasta mexicano y quien dirigió algunos episodios de *Hora Marcada*, junto con su hermano Carlos Cuarón.

Alfonso escribió el guión para una película pero el Instituto Mexicano del Cine IMCINE con fondos limitados le ofreció dirigir la película *Sólo con tu pareja*. La película resultó un éxito y llamó la atención de productores de Hollywood que lo invitaron a trabajar en Estados Unidos.

De vuelta en México, se asoció con el millonario hombre de negocios Jorge Vergara para producir *Y tú mamá también* que se convertiría en una de las películas más exitosas del cine mexicano y una de las más notorias en el extranjero.

En el 2004, La *Warner Brothers* le ofreció dirigir la tercera cinta sobre la serie de *Harry Potter*. La cinta llamada *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* es actualmente la cinta más taquillera de este director.

Alfonso Cuarón, además de ser coproductor del filme *El laberinto del fauno* se asume como un amigo de Guillermo del Toro.

Guillermo del Toro es un director de cine mexicano. Ha dirigido una amplia variedad de películas, desde adaptaciones de cómics como *Hellboy* y *Blade II* a películas de terror y fantasía histórica, dos de las cuales se sitúan en España en la época de la Guerra Civil Española y, el inmediatamente posterior régimen dictatorial del General Francisco Franco. Estas dos películas *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, son sus dos trabajos más aclamados por la crítica.

Guillermo del Toro se caracteriza por imprimir una estética y ambientación espectaculares a sus películas, creando ambientes tétricos y agobiantes o situaciones mágicas y fantásticas. Del Toro dirigió tres episodios de *Hora Marcada* considerada como una serie mexicana no apta para miedosos.

De hecho, hace unas semanas me entere que se pretende que reconocidos directores cinematográficos como los hermanos Alfonso y Carlos Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro Gamboa sean algunos de los invitados a participar de una nueva era de *Hora Marcada*, Habrá que ver que es lo que sucede.

ANEXOS



1ª. Parte de la entrevista a la
CARMEN ARMENDÁRIZ PARDO
Productora de *Hora Marcada*
Martes 24 de septiembre de 1991

¿De dónde y cómo nace la idea de hacer Hora Marcada?

C.A.P. Mira, nos sentamos todo el equipo de producción que yo tengo y nos pusimos a ver la programación que había en la televisión y decidimos que era lo que hacía falta. Un programa de suspenso, de misterio, hecho como cine, realizado como cine, quiero decir con esto, con una sola cámara no con tres cámaras y en locación, con ensayos, con actores, con lecturas y todo esto. Entonces nos dimos cuenta de que hacía falta algo de suspenso y a mí me gusta mucho ese género, entonces pues de ahí surgió la idea.

Usted como encargada de “Proyectos Especiales”, y después de haberse reunido con su equipo de producción para hacer el programa, ¿se lo presentó a Televisa como empresa?

C.A.P. Así es, hice un piloto con mis cuates, mi hermano Pedro me ayudó, Julián Pastor, Juan Pelaez, Rodolfo de Anda, todos mis cuates y este... hicimos la historia, la trabajamos con Claudio Isack. El director fue Sergio Guerrero y el fotógrafo fue Miguel Gasú. Todos trabajamos de gratis, porque no alcanzaba el presupuesto de un piloto para hacer este tipo de programas. Entonces una vez que regresaron los ejecutivos de Televisa, estaban de vacaciones, vieron el programa y les gustó mucho el resultado, inmediatamente me dieron luz verde para empezar a producir.

Desde el momento en que usted concibe esto como idea, con su equipo de producción, ¿cuánto tiempo les lleva hasta hacer el primer programa y que éste sea aceptado?

C.A.P. Me tomó como dos meses más o menos, entre, no... más, como tres, entre pensarlo y realizarlo y entregarlo. Empezar ya la producción seriada. porque una cosa es hacer uno y otra cosa es hacer todo un esquema de producción, para producir todas las semanas una minipelícula de 20 minutos, es muy distinto.

¿Necesitaban hacer varios programas?

C.A.P. Sí yo salí con 16 programas de colchón pero te los comes en un año, que las vacaciones, que x o y, se comen. Entonces yo producía en el año, en la semana hacia yo dos, a veces uno de dos días y uno de tres días. Es muy pesado pero así es la televisión.

¿Por qué hacer un programa con gente que lo mismo supiera de las técnicas de cine que de televisión?

C.A.P. Por que, mira yo siento que en ese momento, y todavía lo sigo sintiendo, que hay muchas deficiencias en la televisión de iluminación, de movimientos de cámara, etc. Entonces yo no quería hacer un programa de televisión improvisado, con gente improvisada, quería yo usar a profesionales, gente que ha estudiado cine, que sabe el manejo de la cámara, que sabe donde ponértela para que te provoque un sentimiento específico. No es lo mismo que tengas una cámara al nivel de tus ojos a que tengas una cámara aquí abajo, o un punto de vista que fuera una cámara que se esté moviendo y toda una sensación especial. Entonces, bueno, empezamos así y trabajamos en un principio con directores ya de prestigio pues y de pronto empezaron a llegar todos los directores nuevos, los directores jóvenes que ya no querían hacer más asistencias de dirección, que querían empezar a dirigir y entonces pues nos pusimos a trabajar juntos y también sacamos a mucha gente nueva.

Es importante eso de la dirección, porque no sólo son sus argumentos sino que además dirigen sus programas.

C.A.P. Exactamente, algunos hasta son caracterizadores como Guillermo del Toro, que él mismo hacía sus máscaras y sus monstruos. Es mi monstrero oficial, vamos a decirlo así, a parte director y a parte accionista, y a veces, él mismo hace el monstruo.

¿Cómo y por qué se le dio el nombre de Hora Marcada?

C.A.P. Mira el primer nombre que tuvimos fue “*Interferencia*”, Televisa me dijo que era un nombre muy sofisticado para la televisión. De ahí pasamos al lado opuesto, que era “*Pasaporte al misterio*”, que a mí no me gustaba, y pensando pues, hicimos listas de nombres y empezamos a sacar hasta que se me ocurrió *Hora Marcada*...Tan claro, es la hora marcada, ya te tocó.

En cuanto a la presentación de Hora Marcada, ¿quién y cómo se eligieron los elementos visuales que habían de aparecer en el programa?, por ejemplo: El Tulipán que cae.

C.A.P. Ahí hicimos una sesión de fotografías con unos amigos nuestros, Erick del Castillo y su mujer, se fueron al cementerio y ellos tomaron las fotografías, las que eran del back y luego se nos ocurrió meterles elementos de color como para hacer una cosa un poco más estética ¡no!. Y, pues se nos ocurrió meter, traíamos varios recortes a la hora de estar haciendo la post-producción. Dijimos ¡bueno y si le metemos ésta! era un tulipán, un reloj, etc.

¿Tenían algún significado?

C.A.P. No, quizá formaba parte de la historia y por eso se tenía que incluir, pero no. El elemento que si era a fuerzas era la mujer de negro. Entonces los directores: “Cómo vamos a meter a la mujer de negro...”

La metes a fuerza, que pase por la ventana. Había unos que incluso hicieron programas con la mujer de negro y había otros directores que me decían: “No la voy a meter”... y yo decía: “es que la vas a meter, es el elemento del programa y la vas a meter...” Es el único elemento.

En cuanto a las historias, ¿usted las elegía?

C.A.P. Normalmente. Teníamos un pizarrón con todos los horarios, las fechas de producción, entonces me venían a ver con una historia, si era buena me sentaba yo con ellos y la trabajábamos un poco más, y a partir de ahí, eran siete semanas para producir el programa... Si, era mucho tiempo. Había que tener todo muy amarradito, aún así era complicado muchas veces, pero si era indispensable tener una buena pre-producción para tener un resultado como el programa.

¿Y cómo le presentaban las historias, eran guiones...?

C.A.P. Guiones. A veces, mira depende la primera vez que trabajaba con Alfonso Cuarón, como era su primer programa como director y todo este rollo, pues estaba muy nervioso y revisamos veinticinco veces el guión, me hizo story board con fotografías; y bueno todo muy así, muy cuidadito. Ya al segundo ya fue muy distinto me llegó con una 'escaleta' “cómo la ves”, “no, porque mejor no hacemos un programa de un ángel que caiga del cielo” ah, eso sí. Entonces ya nos poníamos a trabajar. Claro había directores con los que yo me entiendo más y otros con los que de plano no. Mejor se iban a su casa, me traían una historia, la leíamos, les decía yo: oye, yo siento que está flojo el final, hay que atacarle por aquí, discutíamos un rato y luego ya llegábamos a un arreglo.

¿Con cuántos directores trabajó?

C.A.P. No se, como 34, algo así.

¿Eran pocos los directores que repetían?

C.A.P. Juan Mora, Alfonso Cuarón, Gerardo Pardo, Julián Pastor, José Luis García Graz, con ellos trabajamos muy a gusto. Entonces normalmente salían de uno y ya tenían preparada otra historia para volverla a producir en siete semanas.

¿El programa se musicaliza sobre la marcha?

C.A.P. No, mira te voy a decir cómo le hacíamos, pre-producíamos siete semanas, se escogían las locaciones, se hablaba con los actores, se veía el vestuario, etc., etc., luego se iban a producir miércoles, jueves y viernes. Sábado y domingo editaban y hacían un off line, lo veía yo. Ese off line se mandaba a musicalización (ya terminado, ya esta bien la edición) va. Se metía el programa a on line y a los cuatro o cinco días se le metía la música, pero se hacía sobre imagen, como cine... no le metes cualquier disco ni mucho menos, sino sobre la imagen se daban los acentos en el momento necesario, etc.

¿Cuál fue la primera emisión?

C.A.P. El primer programa que salió al aire se llamó "Concierto para mano izquierda", lo dirigió Alfredo Gurrola, y fue un guión de Gerardo de la Torre, con David Reynoso.

¿Al principio se recurría a actores con cierto prestigio?

C.A.P. En un principio sí, usábamos puros actores con prestigio, con nombre, para que la gente tuviera la costumbre, vamos, de ver el programa, ya después ya no, el programa solito funcionaba bien. A veces sí, si teníamos oportunidad de trabajar con x actriz, me hablaba y me decía "yo quiero estar" y teníamos que hacer guiones especiales a los actores.

¿Cómo logran dar esa atmósfera a sus programas...?

C.A.P. Es un conjunto de todo, le metíamos humo, el humo te da ya una atmósfera muy especial. La iluminación también tiene que ser muy cuidada y muy precisa, por eso te digo que no había que irse a muchas locaciones, porque cuesta mucho trabajo iluminar los lugares, pues entonces mientras más apretado estés en los lugares te va a funcionar mejor.

¿Qué tan fácil o difícil es hacer programas de suspenso para televisión?

C.A.P. Pues es difícil, porque pues aunque hacemos muchas... por las historias, porque hídole, si de pronto nos dábamos cuenta de que teníamos cinco cajones llenos de historias pero ninguna era la adecuada para poderla hacer, entonces era trabajar y trabajar hasta poderla conseguir. Luego a los actores no les poníamos apuntador se tenían que aprender sus líneas de memoria, enton...igual había unos que “oye no, yo quiero apuntador”, “no mi rey, aquí no va a haber apuntador, vete a tu casa y haz la tarea porque aquí te lo tienes que saber de memoria”.

¿Pero eso les permitía también libertad a ellos, no?

C.A.P. Claro.

¿Había propuestas por parte de los actores para sus personajes?

C.A.P. Claro, para mejorarlo, claro indiscutiblemente.

¿Cómo lograban dar las caracterizaciones a sus personajes?

C.A.P. Bueno, trabaja con nosotros Guillermo del Toro, que es un director que vive en Guadalajara, que su carrera es esa: la caracterización.

Entonces el primer programa que hice con un monstruo (para llamarlo así), vino Memo, tuvimos la primera junta, nos entendimos inmediatamente bien; y bueno, él me hacía diseños, decía “Mira, cómo ves este monstruo, te va a quedar así”, entonces ya lo veíamos con el director y le decíamos: No, porque mejor no le pones (eso es muy divertido), porque no le pones un hoyo más grande por aquí, y le sacas un poco más los dientes”, o me decía él: “Traigo unos mocos, baba mocosa padrísima que me traje de EU, verde. Te hago un monstruo para que usemos este moco maravilloso verde”, unas conversiones un poco raras.

Era un trabajo muy especial, diferente a las películas y series que vemos...

C.A.P. Sí, es lo que siempre tratamos de cuidar, de nunca llegar al gol, a lo que llaman gol, a lo obsceno digamos. Te puedes tú, y si me llego a pasar, que llega un momento en que quieres más monstruo y más sangre, otra manera más cruel de matar, te vas engolosinando, digamos, con el programa, hasta que me di cuenta y dije no, no, espérate. Sabes que, ahorita vamos a hacer un ejercicio para todos, de no hacer nada con sangre unos diez programas, “oye, pero no”, nada de sangre. La sangre vende y el monstruo vende y todo lo que tu quieras, pero bueno, hagámoslo como ejercicio para nosotros, que es lo bonito de la creatividad.

¿Qué sucede cuando deciden romper los estereotipos de personajes, acciones, argumentos...?

C.A.P. Pues no creas, no es fácil porque, bueno en un principio incluso pensaba el público, vieron el primer programa de *Hora Marcada* y terminaba en que los dos muchachos estaban ante la tumba del Papá de uno de ellos, y la gente pensó que el siguiente capítulo los iban a ver a los mismos personajes en Europa Paseándose, les costó como seis programas entender que era una serie unitaria, que no tenía nada que ver un capítulo con el otro, o sea, si costó trabajo pero tuvo una buena aceptación de la gente, que eso, pues habla bien del programa.

Pero aún ahí, yo parto de la idea de que Hora Marcada iba dirigida a un público muy específico, porque no toda la gente podía entender...

C.A.P. Las historias... sí, no queríamos... por lo menos siempre tratábamos de hacer eso, de dejar un final abierto, de que bueno, tú, espectador te puedes imaginar “pus no le entendí”, “pus qué pasó, terminan en que la matan o no la matan”, “¿Tú qué crees?”, se cerró la puerta y tú te puedes imaginar lo que quieras... atrás de la puerta la mataron o no la mataron, la mataron y resucito. Bueno es un programa que precisamente como tiene ese tono ambiguo te puede suceder cualquier cosa.

Bueno lo que pasa es como el público está acostumbrado a ver un final-final...

C.A.P. Claro, masticadito y en la boca. Pero mira, ahora que lo estuvimos repitiendo, tuvimos seis meses de repeticiones, la gente aguantó muy bien, el rating nunca se cayó, la gente aguantó ver seis meses de repetición de *Hora Marcada* y hasta como que les gustaba ver, volverlas a ver, igual y era por la historia porque como te dejábamos el final abierto y ya lo habías visto hacía dos años, a la mejor ya no te acordabas del programa, “Bueno pues vamos a volver a verlo”, ahora sí lo entendí.

¿Por qué dejaron de producir programas?

C.A.P. Pues me imagino que debe haber sido por costo, porque era un programa más caro del normal.

¿Qué costo tenía por programa?

C.A.P. Como 50,000,000, aproximadamente por programa. No es caro.

Cuándo crearon Hora Marcada, ¿en qué tipo de público se pensó?

C.A.P. Mira yo pensé en los adolescentes y pues me encontré con la sorpresa de que también estaban los niños viendo *Hora Marcada*, gran cantidad de niños, bueno mi sobrina que en ese tiempo cumplía nueve años “Tía que programón, te presumo en la escuela”. Todos los niños de sus colegios lo veían, incluso los hijos de los directores, más chicos de seis o siete años eran fanáticos de *Hora Marcada*.

¿Realizaron algún tipo de encuestas, sondeos para ver como reaccionaba la gente?

C.A.P. Lo hice al final, antes de salir del aire. Mande unas encuestas y muy agradable, porque se acordaban indistintamente, ¿qué será?. Hicimos como 120 encuestas, de las 120 habrá habido unas 10 que no les gustaba *Hora Marcada*, que decían “guacala, historias horribles, que no se les entiende nada”, pero de ahí en fuera la mayoría de la gente encantados y los adolescentes se acordaban del programa a donde había salido tal fantasma que estaba vestido de tal color y que decía tal cosa, así muy claro.

¿Y los adultos?

C.A.P. También, sí, sí, había una señora, bueno había una señora de la encuesta la más grande, tendría como 63 años, que no se lo perdía y luego estuvimos de viaje en Zihuatanejo haciendo unos programas allá y este... se nos descompuso el coche y fuimos al taller y nos dice el mecánico: “¿Y ustedes qué hacen aquí?”, pues estamos haciendo un programa de televisión que se llama *Hora Marcada*: “Ese programa es para damas”. ¿Y qué quiere decir con eso?. “Pues que es para damas, que ustedes creen que asustan, pero no asustan, es para damas”, pero si lo veía.

Hora Marcada creo que más que ser un programa de suspenso donde lo mismo se juega con la farsa, la comedia o el drama, es un programa referido a la muerte, ¿por qué a la muerte?

C.A.P. No, no siempre, no siempre se morían. Mira yo empecé tratando de restringirme, digamos, al suspenso, pero me di cuenta de que nos daba para más, o sea que podías hacer una comedia con suspenso, que te puedo decir con un toquecito del niño que llega del más allá a rescatar a su Mamá y todo esto, y claro a la hora que lo ves el programa y empieza la comedia y te ríes, y te ríes, y tú empiezas a sentir por donde va a ir aquí ¿no?, porque lo estás sintiendo y hasta el final que aparece el niño en el árbol y desaparece como fantasma, se te llega a poner la carne de gallina, bueno a mí. Este... ahora sí, que depende del tono con el que lo estés manejando y no es exclusivamente de la muerte, sino que manejábamos la muerte si, pero también a veces manejábamos la incoherencia, algo que nos pudo haber sucedido y que como el primer programa que hicimos. Era la clásica historia de las tres mujeres que están en la carretera a Puebla, pidiendo aventón, pasan tres chavos que van al reventón y las levantan, se las llevan a la casa de ellas, pasan una noche divertidita, se despiertan al día siguiente y las chavas habían muerto hacía 30 años. Entonces es una historia que bueno es lo mismo en México, Chile, Argentina, España.

Sí. bueno, hablaba de la muerte no como que murieran en ese momento, sino gente que ya había muerto o que iba a morir al día siguiente...

C.A.P. Ándale, como premonición porque pues sí, es la hora marcada, a punto de que ya desaparezcas del mapa. Y bueno en México siempre hemos tenido una relación muy de cerca con la muerte. Las calaveritas, etc., la muerte es algo cotidiano.

¿Cree que sea cierto que los mexicanos no vemos a la muerte como una enemiga sino como una aliada?

C.A.P. Exacto.

¿Quizá por eso tuvo más aceptación...?

C.A.P. Puede ser y es que además nos gusta, nos gusta jugar con la muerte, nos gusta que nos asusten, nos gusta “ay viene el coco”, o sea, desde chiquitos les están diciendo “ten cuidado que si no te portas bien va a venir el coco y te va a comer” o “ahí viene la llorona y te va a llevar”, o sea, tenemos mucha cultura sobre esto.

O sea que si somos un público que guste del suspenso y terror aunque signifique miedo y angustia...

C.A.P. No sólo eso. Igual es el mundo. Las películas de terror y suspenso funcionan muy bien y los programas de televisión, pues hay que ver... ahí tienes *Dimensión desconocida*, *El Caminante*, o sea funcionan, no se cómo se llama en español, lo están sacando en el 13 algo así como *Del otro lado*, *Del lado oscuro*.

¿Pero aún así son diferentes?

C.A.P. Sí, es muy distinto. No son programas nuestros. Es *Hora Marcada*, un programa más cuidado.

En cuanto a las películas y series, ¿Hora Marcada, tuvo que competir de alguna manera con estas películas extranjeras?

C.A.P. No, no porque como estaba pasando por el canal de las estrellas, el Canal 2, pues entonces no había ninguna competencia. Cierta gente si me decía “oye, pero es que te fusilaste la idea de *Dimensión Desconocida*”. Oye pero es que no hay nada nuevo bajo el sol, como lo digas es lo que es distinto, eso es todo. Pero no en realidad no hubo competencia. *Hora Marcada* recibió la preseña “La Estrella de Plata” como mejor programa de televisión, que otorga la Asociación de Profesionales en Relaciones Públicas y Periodismo (APREPP), además de las distinciones de teleguía a “Mejor Programa”, “Mejor Realizador” y “Mejor teleteatro”.

¿Recibieron algún otro reconocimiento?

C.A:P. No, son los únicos

¿Qué han significado estos reconocimientos?

C.A.P. Muy halagador, porque si ha sido un trabajo bastante esforzado y pesado y, bueno, por lo menos que alguien si lo reconozca. Porque tú sabes que en este medio te dan muchos premios pero tienes que hacer labor, tienes que hacer grilla, tienes que muchas veces comprar los premios, yo no hice nada de eso, o sea que los premios que tenemos son porque nos los dieron, porque así lo pensaron los coordinadores de estos premios. No fueron ni comprados ni grillados.

¿Es el reconocimiento que se espera, al reunir un equipo de trabajo como el que usted reunió?

C.A.P. Pues mira el mejor reconocimiento es haber tenido 60 de rating, haber salido del aire con un rating estable de 40. Siento que es un programa que no va a pasar, como sucede con otros programas que terminan y no pasa nada en televisión. Creo que si tuvo su club de fans y, pues el poder haber hecho un rato de buena televisión y el reconocimiento de la gente que trabaja en el medio.

2ª. Parte de la entrevista a la
CARMEN ARMENDÁRIZ PARDO
Productora de *Hora Marcada*
Miércoles 25 de septiembre de 1991.

¿Tiene alguna relación, Hora Marcada, con un programa que se transmitió hace algunos años llamado Doña Macabra?

C.A.P. ¿Cómo relación?, ¿de qué ?

¿Qué tuviera alguna semejanza?

C.A.P. No, fíjate que ni lo vi, en dónde salió,...en Televisa...Pues no. ¿No sabes quién la producía?... No más bien yo me acordaba de chica, que había un programa de televisión que era un teleteatro con tres cámaras y todo como tal y se llamaba éste “Estudio K”, producido por Luis de Llano, hace mucho tiempo. Entonces de ahí yo me acordaba que me gustaba mucho ese programa por el miedo, como te lo digo, me gusta el género y desde chica. Pero no, *Doña Macabra* no, ese ni lo vi.

¿Se puede decir que Hora Marcada ha influido en otros programas, como telenovelas?

C.A.P. En telenovelas puedes. Mira lo que pasa es que hicimos muchos movimientos de cámara diferentes y... cuidamos más la iluminación, entonces yo si siento que tuvo cierta influencia en la televisión de México. En cuidar un poco más la producción, en lo que te digo, cuidar un poco más los movimientos de cámara y todo, simplemente con la cámara. A la mejor *La Telaraña* es una respuesta de *Hora Marcada*, puede ser...

Había pensado en telenovelas como El Maleficio...

C.A.P. No, *El Maleficio* fue antes.

O *“El Extraño Retorno de Diana Salazar”*

C.A.P. También fue antes.

Siguiendo con Hora Marcada, ¿cómo se determina de cuántas secuencias se ha de conformar cada programa, para considerar los cortes comerciales...?

C.A.P. No lo hacemos por secuencia sino que normalmente los programas se hacen de 22 minutos, una cuartilla de guión es un minuto, entonces cada tres o cuatro minutos viene un corte comercial, aproximadamente. Entonces, desde el guión se marca el corte, en la historia está marcado “corte comercial”, a la cuartilla número cuatro o cinco, puede ser una sola secuencia o pueden ser cinco, depende de la historia. No es por secuencia sino por cuartilla.

¿Entonces los cortes dependen de la historia y no de los anunciantes...?

C.A.P. Los únicos cortes obligados en la televisión son los de cada hora y cada media hora, pero como este era un programa de media hora, no afectaba.

Y los principales anunciantes de Hora Marcada...

C.A.P. Mira, en México no puedes anunciar licores antes de las 10:00 de la noche, entonces lógicamente a las 10:00 de la noche todos los licores se anuncian, *Bacardí y Vergel*, etc. Entonces esa era la razón por la que *Hora Marcada* estaba llena de anuncios comerciales de licor. Ahora yo sé que había gente, amigos míos que tenían agencias que querían anunciarse en *Hora Marcada* y, tenían que esperarse un lapso de tiempo, porque tenían ya contratado el tiempo con Televisa, el espacio de comercialización.

En cuanto al costo por minuto de comercialización...

C.A.P. No sé en cuánto está el minuto de comercialización, en “Prime Time”, horario de diez de la noche, sería mentirte.

Yo sólo produzco y entrego mi trabajo, además de que Televisa es muy celosa en ese sentido. A parte, que existe el “plan francés” con Televisa, que es comprar la comercialización adelantada, o sea, yo te pago a ti por adelantado un año y me haces un descuento.

En cuanto a la cobertura del programa...

C.A.P. Se transmitía aquí en México, en Latinoamérica, en Europa y en Estados Unidos.

De los programas que hicieron, ¿cuántos fueron guiones elaborados especialmente para Hora Marcada cuántos fueron adaptaciones?

C.A.P. Adaptaciones hubo 3, todos los demás fueron guiones originales.

En cuanto al horario, ¿por qué el Canal 2 y a las 10:00 de la noche?

C.A.P. El *Canal de las Estrellas* porque yo trabajo para Televisa, el *Canal de las Estrellas* a fuerzas. Ni modo que te vayas al cuatro o cinco, que no producen nada en México. Y bueno, es el canal que más difusión tiene, entonces a mí me interesa también que lo que se haga lo vea todo el mundo y tuve la facilidad para hacerlo. El horario lo escogí a las 10:00 de la noche, porque no es un programa para pasarlo a las 8:00 de la noche, por los niños. Aunque tengo auditorio, pero eso ya no es responsabilidad mía. Mi responsabilidad es decir yo creo que es un programa tan fuerte que *Hora Marcada* debe pasar a las diez de la noche.

Saliéndonos un poco de Hora Marcada, usted también produjo el programa Tony Tijuana, ¿qué sucede con este programa?

C.A.P. Duró más o menos seis meses. Ahí lo que sucedió es que era un programa muy caro.

Hacer acción es más caro que hacer terror y la producción es mucho más cara, porque tiene balazos, cuartizas, etc., etc., y coincidió con una época en que Televisa recortó programación, es más *Tony Tijuana* salió del aire y nosotros ya no estábamos produciendo “Hora Marcada”, igual por la misma razón, son programas muy caros.

¿Ha producido otros programas para televisión...?

C.A.P. Sí, hicimos un programa de videos que salía diario en el Canal 2, que se llama “TNT” estuvo al aire como año y medio, algo así, y después hicimos un canal de videos para Cablevisión, con 24 horas de programación que se llamaba “VM” esto fue hace como cinco años, duró poco tiempo, como seis meses.

Volviendo a Hora Marcada, ¿existe la posibilidad de que vuelva a salir al aire con nuevos programas...?

C.A.P. No creo, como fue problema de costo.

¿Existe algún proyecto de hacer programas para televisión?

C.A.P. Pues mira la verdad es que les dejé en Televisa varios proyectos, de bajo presupuesto, hecho en foro, con tres cámaras, cosas muy sencillas de producirse. Incluso hasta un programa de suspenso se podía llegar a hacer, con otro nombre, porque no quería yo desprestigiar a *Hora Marcada* como a todo el equipo que habíamos trabajado. No puedo yo hacerle una trampa al público y con el mismo nombre, el mismo equipo de producción, pretender darles una cosa por otra, o sea, yo no lo voy a hacer. Entonces les propuse cambiar el nombre y hacer un programa de suspenso con tres cámaras y en foro, pero por el momento ya ves que quitaron toda la barra de las diez de la noche, entonces yo creo que es el momento de esperar a ver que pasa con Televisa. Ahora estamos haciendo cine y video homes.

Entrevista realizada a:
PACO IGNACIO TAIBO II
Especialista en el Género Negro
2 de marzo de 1993

PACO IGNACIO TAIBO II. Escritor y Presidente de la Asociación Internacional de Novelas Policiacas.

¿Cuándo y cómo surge el Género Negro en México? ¿Existe un momento preciso que marque el inicio de este género en nuestro país?

PIT. Hay antecedentes de novela policiaca en los años 40's, 50's, pero verdaderamente el surgimiento del género negro, o sea una literatura policiaca basada en la violencia, la acción, la velocidad de los diálogos y una descripción social de los motivos de la violencia, que serían las características del género negro dentro de la novela policiaca, yo creo que hace su aparición con el *Complot Mongol* en 1969, y a partir de eso el surgimiento del neopoliciaco, que dio inicio en 1975 con *Días de Combate* y en '76 *Cosa Fácil* y, bueno de ahí ya surgen otro tipo de autores: Rafael Ramírez Heredia, Eugenio Aguirre, de los primeros, Malú Guacuja. El origen en general del género negro. Si hay alguna explicación de porque el surgimiento de este neopoliciaco negro mexicano, en 1975, yo creo que tiene que ver con la influencia cultural de los movimientos sociales de los 60's, el movimiento del '68, la actitud frente a la cultura, la reivindicación de lo que se llamaba subgéneros y el surgimiento de una literatura con una fuerte carga social, ligada a la literatura de aventuras.

El género negro como propuesta... La palabra negro es una palabra francesa, los norteamericanos la han hecho suya. Tiene su origen en la *Serie Negra* de Galimart, la editorial francesa, que al llamar así a su serie de literatura policiaca por extensión empezó a hablar del género negro y, luego de "Film Noir", y los norteamericanos toman esto y a su vez comienzan a hablar de "Film Noir".

En Estados Unidos preferían el término Hair Boiled (lo que es novela endurecida). Sí duramente cocinada, áspera, literatura áspera como Hair Boiled, se conoce a los fundadores que serían claramente Hammet y Chandler. Hammet, al final de la década de los 20's. Chandler al final de la década de los 30's.

Sus novelas claves, luego las grandes piezas angulares de lo que podríamos llamar género negro, desde una perspectiva internacional, siguen siendo dos norteamericanos que escriben en los 50's, que son: Jim Thompson y Chester Hands. Jim Thompson sobre la locura de mundos, de los mundos rurales norteamericanos y Hands sobre los mundos negros de Harlem. A partir de eso, el surgimiento del polar francés con Jean Patrick Manchet en la década de los 60's, no, principios de los 70's, y muy en paralelo, el resto de los fenómenos del neopoliciaco: el mexicano, el español con Andrew Martín, Juan Madrid, González Ledesma y Julián Ibáñez; el italiano y otras variantes por regiones y zonas geográficas del mundo.

¿Es correcto hablar de género negro o sería más adecuado decir literatura negra, novela negra, teatro negro, cine negro... cada uno por separado?

PIT. Literatura negra, novela negra, teatro negro, cine negro, yo creo que se vale todo. En términos genéricos el que inventa y crea la etiqueta es el que la pone y la coloca... yo no tengo predilección. En España se habla de literatura negra, en México se habla mucho menos. Yo creo que en México el cuño con el que se ha conocido lo que nosotros estamos haciendo es el neopoliciaco. Para diferenciarse de los experimentos que hubo en los años 50's en México, haciendo una literatura policiaca, blanda e imitativa del modelo inglés de la literatura negra.

¿Si es correcto hablar de género negro, entonces cómo lo definirías?

Yo definiría, entonces, género negro como una literatura donde, hablando estrictamente de novela, una literatura donde los centros tienen que ver con la acción, está construida sobre la acción y no sobre el enigma y la reflexión, tiene una enorme carga político-sociológica interpretativa del tipo de sociedad donde se está produciendo.

Hay una especie de explicación de los motivos finales, pero es una especie de combinación entre la novela social y la novela de aventuras. Yo diría que se trata de un movimiento, por lo tanto, un movimiento literario.

¿Qué relación existe entre el género negro y el policiaco? ¿Es lo mismo? ¿Son diferentes? ¿Por qué con frecuencia se les asocia?

PIT. Cuando trates de establecer que lugar ocupa el género negro en relación con el policiaco, yo diría que puedes hablar en general de literatura policiaca y ahí entramos todos, desde Ágatha Christie hasta yo; mientras que la literatura policiaca negra o el género negro sería una variante de la literatura policiaca, que no sería ni la psicológica, ni el thriller, sino que estaría emparentada con estos movimientos: el neopoliciaco mexicano, el Hair Boiled norteamericano, el polar francés. Se les asocia bueno pues, por eso, por que uno contiene, literatura policiaca es todo, ahí cabemos todos: Sherlock Holmes, Edgar Allan Poe, Jim Thompson, Manchet en Francia y Tomás Harris, la novela de sicópatas, todo cabe.

¿Existen subgéneros dentro del género negro?

PIT. No, más bien, yo diría que existen corrientes regionales como esto, el neopoliciaco latinoamericano que tiene muchos parentescos; el polar francés; el Hair Boiled norteamericano, etc., existen momentos y tendencias más bien regionales.

¿Cómo se desarrollo en México...?

PIT. Bueno pues como te estoy contando, yo publiqué en '75 *Días de Combate* y en '76 *Cosa Fácil*, en '81 *No habrá final feliz*, que fueron un poco las creadoras del neopoliciaco, con la serie de Velasco. Esta trilogía con la que empezó y a esto se sumaron un grupo de actores no muy grande que ha venido creciendo en los últimos años.

¿Qué es lo que lo caracteriza respecto a México...?

PIT. Si, yo creo que el neopoliciaco mexicano tiene una mayor propuesta experimental en las formas, ha habido una mayor búsqueda literaria formal. Ha habido una influencia de la literatura del absurdo, de la literatura urbana mexicana. Yo creo que se puede detectar una cierta presencia, aunque no muy importante pero ahí está, de Carlos Fuentes y de su visión de *La región más transparente*, visión de la ciudad que está recogida en el neopoliciaco.

Hay además una mayor carga política respecto al género tal como se practica en Estados Unidos, aunque no más de la carga política que existe en la versión española o en la francesa, con la que estamos muy emparentados, de todas maneras yo diría que no somos una corriente muy homogénea, los que practicamos la literatura negra en México. Eugenio Aguirre está preocupado por una literatura de más impacto, de violencia y acción, yo estoy preocupado por una búsqueda, hay diferentes preocupaciones dentro del grupo que practica la literatura.

¿Qué aspectos trata...?

PIT. Básicamente la ciudad como protagonista, el hecho de la violencia está enclavado dentro de la literatura policiaca por que siempre un hecho criminal, que es el que le da sentido, le da lugar a la novela, la investigación como secuela de este hecho criminal y una serie de elementos políticos, sociológicos, de visión de la sociedad.

Una recuperación de las formas de dialogar de las clases medias. Sería algo así como el cruce entre la literatura urbana y la literatura de aventuras.

¿Qué tipo de historias trata...?

PIT. Si te lees novelas encuentras de todo: estranguladores, políticos corruptos, policías, asesinos, toda la variante de la criminalidad está de una manera rebotada en el tipo de historias.

¿Por qué escribimos este tipo de historias?

PIT. No quisiera ofrecerte una explicación general. Te daría la mía y luego pregúntales a otros narradores la de ellos. Yo creo que por que el hecho criminal te abre y te rompe la cortina de tela de gasa en la que se cubre o encubren las relaciones de una sociedad. El hecho criminal hace más brutal las relaciones ocultas en el interior de una sociedad: el poder, la violencia, el abuso. Entonces contando una sociedad a partir de estas historias reflexionas sobre su lado más negro, más amargo, más sórdido, pero al mismo tiempo sobre el lado que la retrata con mayor fidelidad, las apariencias se rompen y surgen los verdaderos espacios del dominio y el control.

¿Cómo son los personajes?

PIT. Supongo que hay de todo, los míos son en general, personajes solitarios en una gama y, en otra, personajes muy colectivizados, que se mueven en grupitos y que obsesionados por saber qué pasó y obsesionados por una especie de regla moral que les impide aceptar que las cosas tengan que ser como son.

¿Los ambientes característicos del género negro son...?

PIT. De nuevo tendría que hablarte muy en particular, básicamente se trata de que la ciudad crece en torno a la historia, es un personaje más, éste sería el centro.

¿El tono que se le da...?

PIT. No, muchas veces tú lo que usas es el humor negro, salido directo y en un tono de comedia vinculado al tono de tragedia. Pero la presencia de lo urbano sería la característica esencial.

¿Emociones y sentimientos que buscas provocar?

PIT. Básicamente estoy trabajando sobre una idea desde hace mucho tiempo, que es provocar en el lector una doble reacción: la reacción del apasionamiento por la historia y la reacción de la preocupación por lo que está leyendo y de una cierta manera refleja a la sociedad en la que vive. En este sentido no me gusta la literatura ambigua aunque me gustan los personajes ambiguos.

¿Respecto a la televisión...?

PIT. Bueno, creo que hay una especie de bloqueo provocado por la censura para entrarle al cine negro, básicamente porque todos sabemos que en México la fuente fundamental de las historias negras es la corrupción policiaca y no se puede hacer una literatura negra, menos una televisión negra sino se le entra al toro y el toro es un toro censurado. En este sentido, la presencia de cosas, como *Tony Tijuana*, fueron una primera propuesta pero eran tan blandas que se caían entre las manos.

Yo la verdad no veo todavía nada que refleje fenómenos como la literatura negra que nosotros estamos generando, y todos los intentos que nosotros hemos hecho por llegar a la televisión han sido bloqueados.

Respecto a extraño, macabro, fantástico, creo que son elementos que pueden incorporarse a la literatura negra pero básicamente ajenos.

Te estás moviendo más en el espacio genérico de lo que llamaríamos literatura de terror. *Hora Marcada* me parecía eso, una literatura de terror con unos toques de sobrenatural, fantástico y extraño, y yo no la sentía dentro del negro, faltaba el realismo de apegarte a la sociedad mexicana para entrarle a un género negro.

Respecto a los programas, vi muy pocos personajes para que te pueda dar una buena reflexión sobre esto.

Entrevista realizada a:
MAURICIO-JOSÉ SCHWARZ
Especialista en el género de Terror
Sábado 6 de marzo, 1993

Si te parece comenzaríamos con una distinción entre el género de Terror y el género de Horror. Es lo mismo, son diferentes, son complementarios...?

MJS. Lo que pasa, es primero que nada se usan indistintamente. Yo hace tiempo propuse una distinción. La distinción es muy clara: el horror, es una sensación de carácter físico. Entonces, por ejemplo, el "gore", todo lo que es el cine del "gore", todo lo que acude a la repugnancia, yo lo integraría al horror. En tanto que, el terror tiene componentes psicológicos más profundos. Entonces yo hacía esa distinción, pero es una propuesta teórica absolutamente mía. En términos generales se usan indistintamente horror y terror. Incluso yo diferenciaba horror, terror y lo que es el susto, por que es un fenómeno más que nada cinematográfico, no lo puede lograr literariamente. Cuando empiezan a sonar los violines (mmm, mmm), la chava va subiendo por una escalera hacia una puerta, sabes que en el momento que abra la puerta va a caer un cadáver, va a brincar un gato. Este tipo de recursos cinematográficos burdos que no son ni terror ni horror es simplemente susto, sorpresa.

¿Cuándo y cómo surge el horror en México? ¿Existe un momento preciso que marque el inicio...?

MJS. Yo no creo, y no creo porque me remitiría y te recomiendo el libro del horror en la literatura de Lovecraft es un ensayito que esta en Alianza Editorial, te va a servir un resto para tu tesis. Pero él dice que el miedo es una de las sensaciones más viejas de la humanidad. El miedo es una sensación que tiene una célula hambre y miedo, si a una célula se acerca una partícula venenosa recula (retrocede) y se dispara en otra dirección. Entonces yo no creo que se pueda establecer cuando nace.

Todos los temores eternos de la humanidad desde el momento en que existe alguna expresión creativa se expresan y se hacen presentes en la expresión creativa.

En México, existen, bueno, todas las historias previas a la conquista, a los mitos mayas, el miedo incluso a los dioses, el miedo a los elementos, es tan permanente que yo no creo que se le pueda... es como preguntar cuando empieza el sexo.

¿Dónde surge este género? ¿Cuándo se comienza a escribir...?

MJS. Lo que pasa es que ya como género es de los que empieza a adquirir quizás ya una personalidad propia ya que en la literatura con la novela gótica y en el caso de México, creo que es hasta este siglo que se separa de los relatos de moral religiosa por vía del miedo, tipo las tradiciones de la Colonia. Creo que en México es hasta este siglo donde hay escritores que buscan o buscamos jugar con el miedo, con el terror como un ejercicio meramente literario y no, moralista, todos los anteriores juegos eran moralistas. A nivel mundial creo que es con la novela gótica. La novela gótica toma el miedo como un recurso propio, se aísla de todo lo demás y lo cultiva específicamente.

¿Entonces el miedo es un rasgo distintivo del horror...?

MJS. El horror es el miedo incontrolado. Primero que nada es el miedo a lo desconocido. Cito a Lovecraft nuevamente, dice de todas las sensaciones humanas probablemente la más poderosa es el miedo, de todos los miedos el más terrible es el miedo a lo desconocido, el miedo a lo desconocido es lo que llega a convertirse en terror o en horror. El miedo sin control.

¿Existen subgéneros dentro del género de horror?

MJS. Muchísimos. Lo que pasa es que ahí sería cuestión de hablar con los críticos, porque yo como escritor, luego me aburro con los géneros.

Por ejemplo, tenemos el terror sobrenatural, que además es lo que domina hasta el siglo, hasta principios de este siglo, todos los fenómenos ocurren por algún... todos los argumentos se basan en la ocurrencia de un fenómeno sobrenatural o preternatural que inciden en la vida cotidiana y rompen su fluir.

Con Poe desaparece el elemento sobrenatural, aparecen miedos mucho más inmediatos, miedos reales en el terror, pensemos en el gato negro. El gato negro no es un hecho sobrenatural, es un gato. Que se llame el hijo de... es otra historia, pero es un gato nada más.

El corazón de Lator, el corazón no está latiendo, no hay ningún fenómeno sobrenatural, es la culpa del propio individuo la que provoca que escuche el latir del maldito corazón de Lator, es decir, es la locura del individuo, y la locura es un tema constante en Poe. Poe quita al muerto, porque el muerto ya para entonces no daba miedo.

Tenemos el relato materialista de terror Lovecraftiano, que es la constante de Lovecraft, es donde trata de crear un terror materialista, que lo define muy bien en su libro.

Tenemos ahora el neoterror. El neoterror es un fenómeno mediante el cual el monstruo ya no está afuera, sino está adentro, lo que está manejando Claire Barquer, Robert Macamount, Campbell, y en México yo y otras gentes, qué es, el monstruo no viene de afuera a destruir mi realidad; la historia de terror habitual era, viene un monstruo altera la realidad, se triunfa sobre el monstruo y se restablece el establishment, sí, esa es la historia de *Drácula*, de *Frankestein*, de *La Momia*, de todos los relatos de terror tradicionales.

Pero si el monstruo somos nosotros, es imposible restablecer la realidad, restablecer el fluir continuo, el monstruo es con quien te casas, el monstruo es tu chavo, tu familia, tu papá, el maestro, tus hijos, uno mismo es el monstruo.

Entonces, es encontrar el miedo a lo desconocido dentro de uno mismo, ha sido la aportación del neoterror que es un fenómeno tan reciente que creo que ninguno de los que lo están haciendo tiene más de cuarenta años.

¿Además de lo sobrenatural entran lo extraño, lo macabro...?

MJS. Lo que pasa es que lo macabro habitualmente se relaciona con lo sobrenatural, porque requiere de la existencia de una realidad paralela que intervenga en la nuestra. Entonces, esa realidad paralela es sobrenatural o es preternatural: la magia, los muertos, sobre todo el muerto, no, el muerto dio mucha lata. Lo que pasa es que ahorita ya a nadie asusta el muerto. Si ahorita te traigo un muerto y te traigo un agente de la judicial ¿a qué le tienes más miedo? Al agente de la judicial, eso es evidente, entonces el muerto ya no nos impresiona, no por eso te estoy dando terror y creo que hay subgéneros hasta para dar y prestar, está el “gore”, que es un género que nos da el cine pero que se ha explotado ya literariamente.

¿Y lo fantástico?

MJS. Ese es el problema de los géneros. Todo el problema de las clasificaciones es que se hace a posteriori para tratar de darle un orden y poderlo estudiar, lo hacen los críticos y los estudiosos. Nadie se sienta a ser cubista, nadie se sienta a escribir de tal tipo. Pero el terror es un área, yo lo sentiría como un subconjunto de lo fantástico. Es decir, dentro de todo lo que es la literatura fantástica está como subconjunto el terror y muchos relatos fantásticos que no clasificarían como horror porque su objetivo fundamental no es jugar con esta emoción, tiene elementos de todos modos, pensemos en Shakespeare, la daga que se aparece a Macbeth constantemente después del asesinato de Duncan, es un elemento terrorífico, el fantasma del padre de Hamlet, son elementos de terror, pero no clasificaríamos a Shakespeare dentro del terror por que su objetivo fundamental no era jugar con las emociones que provocan estos elementos.

¿Cuáles son los elementos narrativos y de estilo que caracterizan al género de horror?

MJS. Ahí si no hay. Yo creo que los elementos narrativos y de estilo caracterizan a escritores pero no pueden caracterizar géneros. Porque la variedad es tan amplia.

Es que el problema de las clasificaciones, yo insisto, es que son a posteriori, entonces, a mí me pueden decir ¡sabes que tú escribes terror y ciencia-ficción!. Por lo tanto, tú no haces literatura de a de veras. Y no, yo hago literatura de a de veras pero exploro estos aspectos.

No creo que se pudiera establecer un... si agarramos al azar un libro de terror tendríamos no sé Dink Cuns es un escritor absolutamente comercial; F. Kul Wilson, Robert Macamount es un sujeto que tiene un trabajo literario, de vida interna de sus personajes, extraordinario.

Barry Maliser trabaja muchísimo las atmósferas, hay quien usa lenguaje muy crudo, hay quien usa descripciones metafóricas, entonces yo no creo que haya un estilo narrativo, yo creo que lo que nos permite suponer que existe como género es que tiene el objetivo de explorar y analizar la reacción del hombre ante el temor desatado. No creo que su definición pudiera ser formal sino de fondo.

¿Entonces, lo mismo sucedería con los aspectos que trata, que pueden ser tan diversos como escritores existan?

MJS. Yo ahí diferenciaría cual es el escenario y cuál es el tema. Los escenarios pueden ser los que sean. El tema es explorar esa área de la experiencia humana, el miedo a lo desconocido, el miedo a ti mismo, el miedo a lo que podría ocurrir. Si lo que nos preocupa es el miedo, de un lado buscamos evocarlo en el lector y del otro buscamos explorarlo en la narrativa, estamos haciendo horror. Ese es el tema. Si nuestro tema fuera analizar los efectos del cambio tecnológico en el ser humano estaríamos haciendo ciencia-ficción aunque hay elementos de terror.

¿Qué motiva a la creación de estas historias?

MJS. ¡Ah, eso es muy bueno!. Como no puedo hablar por todos, en este caso tengo que hablar personalmente. Sin embargo, también hay una cita de Stephen King que viene al caso y que dice que él hace lo que hace para no hacerlo en la vida real. Que si él soñara lo que sueña y no se dedicara a la literatura estaría en un psiquiátrico. El atractivo enorme del miedo humano no creo que pueda pasar desapercibido para ningún creador artístico.

Los límites, el artista generalmente busca límites. Cuál es límite máximo de la culpa y tenemos *Crimen y Castigo* de Dostoiévsky. Cuál es el límite máximo del amor. Cuál es límite máximo del sexo, tenemos a Sade. Cuál es límite último del miedo y ahí tenemos a Claire Barquer o Roger Macmount en la actualidad.

A mí en lo personal me apasiona muchísimo el miedo quizá por que soy medio paranoico, quizá porque me da miedo el mundo y quizá también porque es la mejor forma de sacar tu parte más oscura sin acabar en la cárcel. Si yo quiero matar a los malos salgo y los mato y me voy a ver en un problema muy real, pero si los mato en mi literatura entonces yo puedo llevar a mis hijas a una competencia de natación y ser feliz, comportarme como un ciudadano normal. En lo personal ese ha sido un atractivo profundísimo, yo recuérdome a mí mismo a los nueve años de edad quedándome despierto hasta las doce de la noche para ver la hora de Boris Karloff en la tele. Y con la Dimensión Desconocida de Rod Serling se creó mi gusto literario que posteriormente se expresa en lo que escribo.

¿Y ese miedo de que hablaba, es miedo a qué?

MJS. Yo le tengo miedo a la realidad, le tengo miedo a ser detenido a la policía en la esquina, le tengo miedo a perder el empleo o a que se me caiga un cliente importante, le tengo miedo al SIDA, le tengo miedo a la contaminación, le tengo miedo al PRI, le tengo un miedo enorme al PRI, le tengo miedo al rechazo de las mujeres, le tengo miedo a la traición de los amigos.

Es decir, creo que todos vivimos con esos miedos en mayor o menor medida, lo que pasa es que hay que aceptarlos, pero esos miedos precisamente por ser tan comunes no dan para mucho literariamente.

Si los extrapolamos a que sus situaciones límite podemos aprovechar situaciones que son paralelas y que nos permiten hablar de nuestros miedos comunes y corrientes, el miedo a que me atropellen simplemente al cruzar una calle, podemos explorarlo llevándolo a una situación extrema, una situación límite, ¿No?.

¿Cómo son los personajes?

MJS. Yo tengo dos clases de personajes. Tengo personajes más comunes y más vulgares que las galletas de animalitos y tengo personajes que por una u otra causa son extremadamente diferentes, hay un caso, todavía los del Premio Plural no se han dado cuenta que le dieron un Premio Plural en 1990 a un cuento de terror. Si se hubieran dado cuenta no me lo dan además.

Uno de los cuentos de estos, es un hombre gordo hasta la locura, es un hombre que toda su vida tiene que girar alrededor de ésa gran diferencia que él tiene. El vampiro es diferente, el hombre lobo es diferente, creo que en ese sentido no soy nada original, simplemente mis diferentes son diferentes que los diferentes de antes. Porque al fin y al cabo a lo que más le tememos es a lo diferente.

Cómo se explica el racismo en Alemania en este momento, el racismo no está dirigido solamente, racialmente hacia los que son morenos o son judíos, están golpeando gente minusválida, si ven a alguien con bastón por la calle, si ven alguien ciego con un perro lo golpean, lo matan porque es diferente y ese temor a la diferencia nos lleva a cometer estupideces fabulosas, todas las atrocidades religiosas de la historia han sido cometidas en aras de la igualdad, de la homogeneización de las sociedades, entonces es muy lógico que yo tenga personajes que son tremendamente heterogéneos sin llegar a ser malvados.

Yo no creo que nadie personalmente se considere malo, entonces la maldad tiene otros mecanismos de surgimiento, a mí me interesa mucho explorar esos mecanismos del surgimiento de la maldad; cómo el hombre puede ser monstruo sin quererlo, sin proponérselo, sin aceptarlo. Pero fundamentalmente mis personajes son: el que está aquí... la chava que va entrando, yo siempre he vivido apasionado por el hombre pequeño, el ser humano común y corriente y trato de manejarlo en mi literatura, mis personajes no hablan, trato de que no hablen como personajes literarios, sino como hablan los cuates que están hablando en esa mesa.

¿Entonces que características o cualidades deben poseer los personajes para poder ser considerados dentro del género de horror...?

MJS. No sé, porque a mí me dan miedo los arquetipos. El problema es que la literatura de terror hasta ahora sé está liberando de los arquetipos, que no eran personajes sino cosas bidimensionales. Ponemos uno que es malo, malo, malo, y tenemos un héroe que es bueno, bueno y valiente... y tenemos una muchacha muy bonita y estúpidamente ingenua y con esos elementos armamos una historia de terror maravillosa, eso solía ser la literatura de terror y en gran medida lo sigue siendo.

Yo personalmente trato de romper con eso, creo que como el tema es lo que nos da la característica de terror, la exigencia para los personajes es la misma que en el resto de la literatura: personajes creíbles, sólidos, tridimensionales que no vivan entregados a un problema, sino que además tiene que hacer pipi, tienen que trabajar, son contadores, son vendedores de chicles, son gente común y corriente. Creo que la exigencia en cuanto a personajes es la misma para toda la literatura. Es el tema y la historia en la que nos estamos involucrando la que nos puede convertir en un personaje de terror. Yo tengo una historia de terror, de banda, de una pinta, donde el personaje es un contador que trabaja en el Hotel Aristos y que se obsesiona con una pinta de una banda de la colonia Condesa.

¿Entonces los ambientes también dependen...?

MJS. Nuevamente entramos en el problema. Hubo arquetipos: la mansión abandonada, de noche, tiene que haber relámpagos, se abre la puerta, rechina la puerta, se ve una silla cubierta por una sábana, en absolutamente todas las películas de horror que se precien de serlo. Yo te remitiría a una película muy reciente que en inglés se llama "Keiball", la dirigió además Claire Barquer, la historia es de él, y toda la historia gira alrededor de un chavo al que su psiquiatra lo está convenciendo de que es un asesino serial. Esos arquetipos ya no nos dicen absolutamente nada, *La Casa de Usher* no nos dice nada a nuestra vida cotidiana.

Creo yo que los escenarios tienen que ser: la cafetería Gandhi, a las once y media de la mañana de un sábado, en el momento en que uno de los presentes se levanta y se le cae la cabeza simplemente. Es decir, tenemos otra vez que romper los tipos en cuanto ambientes.

El ambiente tradicional ha sido un ambiente que evoque los miedos esenciales. Cuáles son los miedos esenciales del hombre... esencialmente el miedo a la oscuridad, los medios tonos rembrantianos dominan en la literatura y el cine de terror. El miedo a la oscuridad es de lo más esencial del ser humano. El miedo a la muerte: un cementerio, todas las películas más o menos nuevas de terror que tiene como malvado al enterrador, entonces todo ocurre en la funeraria. Son búsquedas, son escenarios muy elementales, muy banales en cuanto a miedos esenciales y eso los ha caracterizado. Los lugares solitarios, pero creo que lo que se empieza a dar es un rompimiento: un edificio de vidrios de espejo. De día pueden pasar cosas aterradoras y el chiste es buscarlas.

¿Entonces dependería de la atmósfera que se le de al lugar...?

MJS. Efectivamente, o sea, lo confundí porque además dijiste atmósferas y yo me fui por escenarios.

¿Ambientes...?

MJS. Ambientes se divide en dos: uno es escenarios y estoy en contra de los tipos. La atmósfera es siempre la atmósfera de la ruptura, de lo que ingenuamente creemos que es real, de cierta tersura que suponemos que existe. Aquí está todo tranquilo, no es cierto, sí nos metemos en cada uno de los presentes vamos a encontrar problemas gravísimos, no faltará quien haya matado a alguien, el que tenga un secreto pavoroso de familia, el que odia a su mujer y le haya pegado en la mañana antes de venirse a tomar el café y hacerse el intelectual. Lo que nosotros imaginamos o queremos imaginar que es la realidad. La atmósfera de ruptura es la que caracteriza esencialmente al cuento de terror. La realidad habitual se rompe; se rompe por la aparición de una pinta, se rompe por la llegada de un personaje, se rompe por un acontecimiento determinado que nos obliga a un replanteamiento de lo que hemos llevado como vida común. Esas atmósferas cuando la ruptura es temible o terrorífica nos llevan al cuento de terror, cuando la ruptura es histórica nos llevan a la novela histórica.

¿La reunión de todos esos elementos, qué emociones o sentimientos se busca provocar en la gente para la cual se escribe una historia?

MJS. Básicamente miedo e inseguridad, y no se busca provocar se busca evocar...

¿Las emociones o sentimientos que se busca provocar en el público...?

MJS. Varios niveles nuevamente. Se busca en el cine más vulgar, por ejemplo se busca el susto, que la gente pegue un brinco en el asiento y haya un golpe de adrenalina fuerte. Pero creo que el creador serio desde Poe, busca provocar la inseguridad en sí mismo del lector, es decir, el reconocimiento de sus propios miedos.

Cuando uno lee un odio insano como el odio al gato negro, cuando uno lee *La Fosa y el Péndulo* y luego lee el periódico de hoy y ve cuántos torturados hubo esta semana aquí en México, en cualquier otro país del mundo, encuentra sus propias debilidades, sus propios miedos y esos propios miedos lo hacen a uno cuestionarse la realidad; entonces ese cuestionamiento permanente de la realidad creo que es lo que se busca en el lector a través del miedo, de la evocación, más que provocarle un miedo a que en ése momento entre un aerolito y me arranque la cabeza por la ventana, pues es provocarle un miedo absolutamente absurdo, el objetivo es evocar y sacar a flor los miedos que cada uno de nosotros tiene. Creo que más por ahí iría, cuando menos eso es lo que yo busco. Lo que buscan otros creadores seguramente es distinto.

¿La ambigüedad sería un elemento distintivo del género de horror?

MJS. El problema es que la ambigüedad puede ser usada como un truco muy sucio, para hacerle trampa al lector. Es como el escritor policiaco que se guarda la clave básica, ¿no?. No sé, no se vale jugar con el lector como pelota, hay que jugar como compañero de juego con el lector en la literatura.

Ambigüedad de los personajes en sus pensamientos, en sus acciones.

MJS. En ese sentido yo creo que sí. Por dos causas, primero por que la ambigüedad es cosustancial del ser humano de entrada, y es precisamente esa ambigüedad la que nos permite engañarnos a nosotros mismos.

Sin embargo, la ambigüedad es una llegada reciente al mundo del terror. Tú sabes, los malos-malos, el vampiro era muy interesante. El vampiro es sumamente interesante cuando exploramos qué es aparte de vampiro, a lo mejor le gusta la pintura. Pero siento que la ambigüedad en sí del individuo, no del personaje que rompe con la realidad sino del personaje que pertenece a la realidad y que entrará en conflicto con la ruptura de la realidad, es fundamental, porque se refiere a las propias ambigüedades del autor y del lector.

¿Las historias de terror tienen siempre un seguimiento lineal?, ¿No hay retrocesos?, ¿Se mantiene siempre en el presente?

MJS. No precisamente, yo creo que esas son herramientas literarias que puede usar tranquilamente el terror. Lo que pasa es que el cuento de horror, y el cuento de horror sobre todo a principios de siglo en Estados Unidos, fue así, muy lineal buscando al final sorpresa, pero creo que eso ya no hay tal. Se puede acudir absolutamente a todos los recursos de la literatura, desde flash back, hasta las cintas paralelas, abrir con nudos, no se, se pueden utilizar absolutamente todos porque eso no define al género de terror.

¿Y el sentido de inestabilidad?

MJS. Esencial, es fundamental.

¿Respecto a las situaciones, a las historias, necesariamente tiene que existir el elemento muerte?

MJS. Es que, qué es más fuerte que la muerte, o sea la muerte tiene una característica que la diferencia de las actividades humanas y es que es absolutamente definitiva. Si no fuera definitiva no habría religiones. El problema es que, independientemente de lo que creamos y de la religión a la que nos escribamos, tenemos la sospecha de que es definitiva.

Entonces, pocos efectos se pueden conseguir con más fuerza que la muerte, es el miedo más grande. Todos los demás miedos están supeditados a la muerte. El miedo a la oscuridad es el miedo a que de la oscuridad salga algo que me mate. El miedo al cementerio es que ahí está la muerte que se puede traspasar a mí y muero yo.

Como decía el inimitable maestro Nasudin, hay dos fines del mundo: el fin del mundo grande y el fin del mundo chico. El fin del mundo chico es si se muere mi esposa, el fin del mundo grande es si me muero yo.

Entonces, creo que si seguimos el hilo lógico de la discusión de los miedos, el miedo a lo desconocido, y al más grande desconocido que es la muerte es lógico que sea el elemento de la gran mayoría de las narraciones de terror. Sin embargo, también los escritores de terror han encontrado formas de inventar destinos peores que la muerte.

¿Cómo cuales?

MJS. Por ejemplo, la maldición de la vida eterna del vampiro. Lo que pasa es que se han explorado poco los miedos del vampiro, recientemente mucho más pero en sus orígenes se tuvo que explorar el miedo de aquél que es la víctima del vampiro. Pero cuáles son los miedos del vampiro, también tienen miedo a la muerte pero al mismo tiempo está maldito con la vida eterna.

Entonces genera además en su víctima una relación de amor-odio muy interesante; es horrible pero me puede dar la vida eterna, el vampiro. Pero la no-existencia sigo creyendo que es lo más fuerte. Estoy pensando... sólo la continuación de la tortura puede ser peor que la muerte, pero yo no creo que haya nada más fuerte, creo que es un recurso literario que exige que si las situaciones no llegan a sus últimas consecuencias, son como los cuentos del último libro de García Márquez. Si yo lo llevo a una editorial me lo avientan a la cara, pero bueno yo no tengo el Nóbel, pero no tienen la enorme fuerza de lo definitivo que es el fin total de un ser humano. Entonces, si tiene que ver sin embargo, estoy tratando de pensar en un solo cuento de terror donde no se muera nadie. Puede no ser el elemento central pero tiene que estar presente, invariablemente está presente.

¿Los tipos de muerte, la cabeza cortada, necesariamente tiene que haber este tipo de muertes?

MJS. No, yo creo que ese es el “gore”, o sea mucha sangre y muchos fluidos corporales saltando y salpicando en las paredes es un recurso esencial del “gore”, pero regresemos un poco, del miedo a la muerte cuál es el anterior: el miedo al sufrimiento físico o emocional, entonces evidentemente en ningún cuento de terror la gente se muere en su cama, en santa paz, como el Quijote rodeado de su familia. La gente muere con miedo y sufriendo. Es el temor anterior, ya cuando uno acepta que se va a morir, uno dice que se quiere morir. Dormidito y de un paro cardiaco cuando esté dormidito, pero si me aplasta un coche en la carretera y me quedo allí 48 horas antes de morirme y con dolores terribles no es lo mismo. Pero de todos modos te mueres, sí pero no es lo mismo.

Creo que el elemento de una muerte dolorosa llena de sufrimiento, se involucra no forzosamente, pero sí se involucra con mucha facilidad porque es el miedo inmediatamente anterior a la muerte, el miedo al sufrimiento.

¿Sin embargo, la muerte culturalmente es considerada por los mexicanos como una aliada... como algo que permanece al lado de uno?

MJS. Vamos, yo creo que ese es un fenómeno cultural que va caracterizando ya una literatura mexicana de terror, pero en mucho es pose. O sea, el que genuinamente dice “A mi la muerte me pela los dientes” “Yo me muero orita”, el que, como dijo José Alfredo Jiménez “se apuesta la vida y se respeta al que gana”, no es tan común como creemos. Estamos más conscientes que otras culturas de la presencia e inevitabilidad de la muerte, un ejemplo es que nosotros no maquillamos a nuestros muertos como en Estados Unidos. Se murió mi abuelita y está en el ataúd muerta. Los gringos casi les pintan una sonrisa, los maquillan, los hacen que parezcan vivos. Tienen un temor pavoroso a la muerte. Pero una cosa es que yo esté consciente, que el día de muertos ponga mi altar y otra cosa es que esté yo dispuesto a que ahorita me mate. Otra vez el fin del mundo grande y el fin del mundo chico.

Entonces, ese miedo a la muerte sólo puede ser sobreseguido; por decirlo de alguna forma, por alguna convicción superior: morir por un ideal, morir por el honor, muy de la película mexicana de los años cuarenta, morir por una mujer y por amor. O sea, morir en los términos en los que yo quiero, estoy de acuerdo. Si al mismo cuate que dice: “yo por una cuestión de honor si me muero”, que le digan: te vas a morir por una injusticia y te van a matar con terribles dolores inmerecidos, se opone igual que el resto de la humanidad. Lo que pasa es que a cada quien le gusta poner los términos de su propia muerte. “Yo soy muy macho y yo me muero en una balacera, por que así soy”. En la medida en que puedas poner los términos de tu muerte eres capaz de aceptarlo. Ese mismo tipo te va a decir yo no quiero morir como una rata. Acepta su sentido del honor y le da la otra dimensión a la muerte.

Entonces, yo creo que es esencial pensar que jugamos con los miedos, jugamos con aquella muerte a la que se le tiene miedo, no con aquella que uno estaría dispuesto a aceptar en los términos en que ha estructurado su vida.

¿En ese jugar con la muerte, sería hablar del humor negro...?

MJS. Bueno, cuando yo decía jugamos, es en el término literario de hacer un juego con los miedos. El humor negro creo que el ejemplo clásico de la receta nerviosa. O sea, vamos a hacer un chiste sobre algo terriblemente oscuro para no decir en serio cuanto nos saca de onda. El humor negro tiene una función muy curiosa, yo fui socorrista, entonces cuando estás en una situación de extrema tensión, un mal chiste de humor negro rompe la tensión y eso les pasa a los médicos en situaciones de quirófano, hacen chistes oscurísimos que parecen de una insensibilidad absoluta, pero es un mecanismo de supervivencia. El humor negro funge como un mecanismo de supervivencia: reírnos de nuestros propios miedos o reírnos de una situación que parece ser gravísima sirve para tranquilizar, tiene un gran valor.

¿En el terror no se maneja el humor?

MJS. Sí, pero debe ser... yo creo que cuando se maneja hay pocos que lo han manejado bien, porque necesitas mantener la realidad terror-risa sin que una le gane a la otra, y ese es un equilibrio muy difícil.

Pienso en la "Danza de los Vampiros" como probablemente el mejor ejemplo de humor negro, en cuanto que a lo largo de toda la película se mantiene el equilibrio entre la comedia y lo siniestro, pero es difícil.

¿Qué piensas del suspenso en relación con el terror...?

MJS. Creo que es mucho más sencillo, el suspenso es simplemente ignorar que va a pasar, es jugar con la ignorancia de lo que va a ocurrir pero en términos de lo que sabemos que si puede pasar. Es decir, no saber quien es el asesino en una novela policiaca de suspenso. El suspenso psicológico que se ha dado en llamar fundamentalmente juega en el mundo de lo que se mantiene dentro de la realidad. El terror por su parte rompe con esa realidad, ahí encontraría yo, quizá la diferencia entre el suspenso y el terror.

El suspenso no necesita acudir a otras cosas, porque su búsqueda no es el miedo sino la incertidumbre *per se*. En ese sentido, ahí otra vez, el problema es que hay muchas zonas oscuras en medio.

Hay relatos de horror que contienen un enorme elemento de suspenso; hay relatos de suspenso que tienen un enorme elemento de horror, y el suspenso está presente en todas, por ejemplo en el Thriller que es una subcultura del policiaco no podría existir sin el suspenso.

Es que ahí no hay fronteras claramente delimitadas y no creo que se pueda delimitar claramente las fronteras porque es tratar de meter en una casilla lo que se representa la creatividad de veinte escritores juntos, no. Y veinte escritores por más cuates que sean entre sí tienen veinte mundos tan distintos que llegan a ser incompatibles.

Lo que pasa es que llega a ser un truco útil para el estudioso del arte. Yo como creador, siento que no debo tratar de preocuparme por eso por lo que opinen los estudiosos, si ellos deciden ponerme la etiqueta supongo que los hará felices y les facilitará sus análisis. Pero si yo a mi vez asumo una etiqueta y empiezo a trabajar dentro de los límites de esa etiqueta estoy limitando mi propia creatividad.

Trabajo realizado y actividades de Mauricio-José Schwarz.

MJS. En la literatura yo tengo dos libros de poesía, en ambos traté de jugar con poemas de terror (ambos son absolutamente inconseguibles ya), tengo una novela policiaca que se llama *Sin Partitura*, fue mencionada en el *Curso Internacional de Novela y de Espionaje*, Editorial Vanguardia, Nicaragua, 1989, editado en 1990 en México por ediciones Zeta.

Tengo una colección de cuentos que se llama *Escenas de la Realidad Virtual*, que son cuentos de terror de ciencia-ficción inclasificables o difíciles de clasificar para mí y, en el terreno específicamente de lo que yo consideraría terror un cuento con el larguísimo nombre de *Leyenda a las puertas de una sala del Museo de Arte Moderno*, obtuve el Premio Plural al cuento.

Actualmente...

MJS. Actualmente escribo como demente, bueno estoy involucrado en dos novelas policiacas, una novela de terror sobre Lecumberri, en una serie de cuentos en inglés, estamos tratando de entrar en el mercado gringo, y aparte vivo de escribir, pero escribo otras cosas, escribo comunicación corporativa para sobrevivir.

“GALATREJOS EN EL MAR”

Guión tomado del programa.

Sec. 01 INT. CUARTO MANOLO. NOCHE.

001 (Toma abierta) Cuarto de Manolo, se ve una parte del sillón y una parte de la cama, y en una de las paredes se ve una máscara. En medio de este cuarto aparece Manolo, quien está sentado frente a un televisor y de espaldas a la cámara.

002 Se escuchan los sonidos de un juego de video. (Por medio de un zoom in). Se ve a Manolo sentado frente a un televisor, jugando un video-juego.

003 (Close up rostro de Manolo) Se ve el rostro de Manolo, quien lleva puesto un sombrero negro y unos lentes oscuros espejados. Tiene un lunar negro en la mejilla derecha.

Manolo es un joven de unos 18 años, es alto, delgado, de cabello negro. Viste con ropa de color negro: short, playera con dibujos de calaveras o fantasmas, y utiliza una gabardina. Es callado e introvertido.

004 (Tight shot a los lentes de Manolo) En los lentes se refleja la imagen del video-juego.

005 (Shot al monitor de TV) Se ve por un instante el video-juego.

006 (Tight shot de nuevo a los lentes) Se ve el reflejo del video-juego.

007 (Shot al monitor de TV) Se leen las palabras GAME OVER (El juego termina).

008 Se comienza a escuchar una melodía (Inicia un paneo de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo por la habitación de Manolo). Se ve una máscara de un monstruo colgada en la puerta del cuarto. Un póster de “BONNIE AND CLYDE”, que está colocado encima de un póster más grande que muestra un cráneo (tipo fantasma). A un lado está otra máscara. El póster está iluminado con una lámpara de buró. A un lado está el teléfono y la cama.

009 (Se detiene el paneo y se abre la toma) Manolo se deja caer sobre la cama. Murmura varias palabras y sonidos que no se entienden. Toma la máscara colgada en el póster y se la coloca sobre su cara, al mismo tiempo que se quita el sombrero y ya sin los lentes.

010 (Entra a cuadro Ricardo) Aparece Ricardo emitiendo sonidos como si fuera un monstruo y se avienta sobre Manolo.

Ricardo, es un joven de unos 26 años, es un poco gordito, es casi de la misma estatura que Manolo, pero un poco más robusto. Es burlón, bromista, extrovertido y tal parece que muy simple. Se viste a "la moda" y de acuerdo a la ocasión.

RICARDO:

¡Qué pasó, primo!, Otra vez jugando al fantasma de la opera. Bueno que, ya tienes listas tus cosas para irnos mañana a Ixtapita, mi amor, Tu-ru-ru tu-ru. (tararea).

MANOLO:

Ya, ya, ya...

RICARDO:

¿Ya qué?

MANOLO:

Si no fuera porque me encanta el mar, ¿sabes, Contigo no voy a ningún lado.

RICARDO:

Pero si no fueras conmigo, no te dejarían ir a ninguna parte. Y lo que es más, en Ixtapa no hay monstruos, papacito, no hay monstruos. Hay unas nenas que no nos las vamos a acabar. Entonces... prepárese. (Ricardo oprime la nariz de Manolo, y la mueve de un lado a otro).

011 (Toma abierta) Ricardo sale del cuarto (sale de cuadro) y Manolo queda sobre su cama.

MANOLO:

Sí galán, sí...

012 (Toma abierta que se cierra a un Medium shot) Manolo observa a Ricardo que sale y después de una breve pausa comienza a hablar solo.

MANOLO:

Se que también me extrañas (Se coloca la máscara sobre su cara).

Sec. 02 EXT. CARRETERA. DÍA.

Las siguientes imágenes están acompañadas de música rítmica que se escucha en primer plano, no hay diálogos.

013 (Plano general) Un jeep avanza por la carretera.

014 (Medium shot) Ricardo conduce el jeep.

015 (Medium shot) Manolo viaja en la parte trasera del jeep, está recostado. Ricardo usa playera de color verde claro. Unos lentes para cubrirse del sol. Manolo, no obstante que es de día, viste de negro, se diría que con la misma ropa de la noche anterior (que es la ropa que usa durante toda la historia).

016 a 018 (Tomas del viaje de Ricardo y Manolo en el Jeep) Manolo viaja recostado en la parte trasera del Jeep, de cara al sol. Ricardo es quien maneja y lleva puestos unos audífonos.

- 019 (Panorámica de Ixtapa) Ricardo le señala con el brazo, a Manolo, que ya esta cerca Ixtapa. Manolo ya se ha incorporado y observa.
- 020 Escenas del viaje en carretera. Ricardo muy contento, moviéndose a ritmo de lo que escucha. Mientras Manolo esta tranquilo, sereno, y sólo se acomoda el sombrero como lo hacían los gángsteres.
- 021 (Disolvencia) Ricardo llegando al hotel.
- 022 (Toma general) Llegada a la entrada del estacionamiento de un hotel.

Sec. 03 INT. CUARTO DE HOTEL. DÍA.

- 022 Manolo esta sentado, ya no trae los lentes. Observa (suponemos que es al mar). Ricardo llega a espaldas de Manolo y le tumba el sombrero.

RICARDO:

¿Qué traes? Yo ya me voy a la playa, eh..
Y tú cámbiate, mano. ¿Qué van a decir de la familia?

(Burlón). Con esas fachitas... (Lo palmea por la espalda)

Bueno, ahí lo dejo con su azote. Sí se anima, ahí estoy en la playa, nada más que cambiadito ¡No vaya a quemar al primo. ¡Órale!... (le da una palmada en la espalda y sale del cuarto).

- 023 (Toma abierta) Ricardo sale. Manolo permanece callado y pensativo, observando a Ricardo que se aleja. Manolo se pone de pie y parece ser que ve algo que le agrada hace un gesto de aprobación y se pone una máscara, distinta a las dos anteriores.

Sec.04 EXT. PLAYA. DÍA

- 024 (Disolvencia a) una panorámica de la playa, (seguida de un paneo de derecha a izquierda).

025 (Plano general) Ricardo sonriente vuela en un "Parachute"

026 (Medium shot) Manolo esta sentado sobre la arena, a la orilla de la playa.

Continua con su misma vestimenta. Ve a su primo (plano americano) que ahora esta con dos mujeres caminando sobre la playa y bebiendo agua de coco.

027 (Close up) Manolo sonrío levemente. En sus lentes se refleja lo que hace Ricardo.

028 Varias escenas en donde se ve a Ricardo divirtiéndose

029 Manolo comienza a caminar, mira a una joven correr frente a él. En sus lentes se refleja a la joven que va en dirección a donde está su primo. Ella no lo mira. Manolo se coloca una máscara de un hombre viejo y feo que tiene una cara triste. Manolo mira hacia el cielo.

Sec. 05 INT. PASILLO QUE DA AL CUARTO DE HOTEL. NOCHE

030 (Medium shot) Manolo llega hasta la puerta del cuarto de hotel y comienza a tocar. Al ver que no le abren, toca con más insistencia. Se abre la puerta y es Ricardo quien aparece. Ricardo detiene a Manolo (le impide el paso).

RICARDO:

Shhht, shhht. Calma, calma, estoy ocupado, estoy ocupado.

MANOLO:

¿Qué pasa?...

¿Con quién estás?

RICARDO:

¡Cállate!, shhht, ¡cálmate!

MANOLO:

¿Con quién estás?

RICARDO:

¡Qué te importa!, estoy ocupado y simplemente, estoy ocupado...

MANOLO:

¡Óyeme, yo tengo que dormir!

RICARDO:

Shhht, ¡Cállate!

MANOLO:

También es mi cuarto

RICARDO:

¡Cállate! vete a la playa...

MANOLO:

¿A la playa?

031 (Medium shot) Ricardo agarra de la solapa a Manolo y lo zarandea

RICARDO: (enojado)

Sí, a la playa, y no vayas a asustar a los tiburones, eh mi-jo... Shhht, por favor

032 (Medium shot) Ricardo cierra la puerta y deja afuera a Manolo.

COMERCIAL

Sec. 06 EXT. CENTRO NOCTURNO. NOCHE.

033 (Movimiento de la cámara de arriba hacia abajo y luego un paneo de izquierda a derecha del exterior de un centro nocturno) Comienza a escucharse la canción en off (voz de una mujer)

*Recorriendo la noche
la tomamos por asalto.
Me hace sentir tan bien...
No me daba cuenta de
tu velocidad...*

*Y ahora me tiembla la
conciencia tan solo de
pensar...
¡Ah, ah, ah! (tararea)
Ves la luna allá en el cielo
Me estremece lo que esto
me fascina...
(Nuevamente el tarareo)
Esa luna eres tú...
Por la noche no se duerme
bebo tu sudor...
Y tú...
Tú eres como yo.
Somos como llantas devorando
el pavimento...
con rumbo abierto hacia la noche
con rumbo abierto hacia la noche
hacia la luz...
Aaa...aaaa... (tarareo)
Ves la luna allá en el cielo...
me estremece lo que esto me
fascina...
(Se repite)
Esa luna eres tú...*

034 (La canción queda en un primer plano mientras aparecen las siguientes imágenes). (Toma abierta) Manolo llega en una motoneta a la parte exterior de un centro nocturno.

035 Comienza a caminar hacia la entrada (casi de una manera mecánica o automática). Observa el lugar. *Parece como si se cuidara de que nadie lo viera.*

036 (Close-up de Manolo, seguido de un corto paneo hacia la foto de Nuria). Se detiene frente a un cuadro o placa en la que se anuncia el espectáculo de esa noche. Ve fijamente la foto de Nuria, la joven que canta.

037 Finalmente entra (casi en forma despreocupada)

Sec. 07 INT. CENTRO NOCTURNO. NOCHE.

038 Se sienta en lo que parecen unos escalones que dan a la pista. Queda de frente a Nuria que continúa cantando.

039 (Toma abierta de Nuria) Nuria esta sentada al centro de la pista.

Nuria es una joven bonita y sensual, su cabello es corto y de color negro, es delgada, viste de manera extravagante, tiene colgados en su pecho algunos tubos que parecen más bien micrófonos, que pueden ser unos cinco o seis, colocados en forma opuesta a la que se acostumbran usar los micrófonos.

040 a 043 (Medium shot) Se suceden una serie de tomas a Manolo que esta sentado frente a Nuria. (Close up) a Nuria, que esta cantando y (Tigh shot) a las luces del lugar.

Sec. 08 EXT. PLAYA. NOCHE

044 (Disolvencia) Manolo camina por la playa (a la orilla del mar), es de noche, él observa el cielo.

045 (Medium shot) Manolo esta sentado sobre la arena. Al fondo se ve la luna llena. (Una toma de la luna llena, seguida de una disolvencia en la que se ve la luna y Manolo y, después una disolvencia que mantiene la imagen de Nuria cantando en el centro nocturno y Manolo sentado en la playa). *La canción habla de la luna.* (Transposiciones)

Sec. 09 INT. CUARTO DE HOTEL. DÍA

046 (Plano general) Ricardo entra en traje de baño y con una playera, se coloca sobre sus orejas unos audífonos y toma en sus manos una reproductora de cassettes pequeña. Entra (a cuadro) Manolo y se aproxima hacia Ricardo, quedando entre las dos camas.

RICARDO:

¡Huy, huy!... ¿Qué... qué traes? ¿Dónde andabas anoche primito?, ¿Qué, ¿Hacia frío en la playa?. Me dijeron que te habían visto platicar con un pingüino, mano, ¿si es cierto?... no, verdad.

MANOLO:

Por primera vez tengo algo que agradecerte Conocí... conocí una mujer... una mujer que ni en sueños te puedes imaginar, primo.

RICARDO: (Se carcajea y comienza una risa burlona). Y me imagino que te la llevaste a una isla desierta, ¿no?. Hay primo... te apuesto que ni siquiera le preguntaste su nombre, si o no. (ya un poco más tranquilo).

047 (Medium shot) Manolo se echa hacia atrás y se queda pensando (*que efectivamente no le pregunto su nombre*).

MANOLO (triste):

Ya déjame en paz, primo

RICARDO:

Primo, es que estás mal, con tus fantasías y tus cositas raras. Mírate la facha mi-jo, mírate la facha... Para mí, que tu cerebro funciona muy atrás

de lo normal...

048 (Medium shot) Manolo se incorpora y queda sentado en la cama frente a Ricardo que esta sentado en la otra cama.

MANOLO (lo interrumpe):

Pues mira quien habla de cerebro...

RICARDO:

Hay, primo, tú tienes tres neuronas nada más: una para medio hablar, otra para masticar chicle y otra para ponerte tus mascaritas, y ya.

RICARDO (continúa):

No seas tonto, primo, no pierdas tu tiempo así... viviendo la vida como la vives, ¡caramba!, por favor...

049 Ricardo cambia su tono de voz, de alguien a quien le preocupa lo que le sucede a Manolo a alguien a quien sólo le importa el mismo. Manolo sólo lo escucha.

RICARDO:

Bueno yo ya me voy porque se me va el sol. ¡Ah, y me saludas a tu aparecida!, si se te aparece, claro. Nos vemos mi-jo

050 (Toma abierta) Ricardo sale del cuarto (Se cierra la toma "zoom-in"). Manolo lo ve alejarse y queda pensativo. Se recuesta sobre la cama y sonrío levemente (*parece que esta recordando lo ocurrido la noche anterior*) y después cierra los ojos (zoom in a la cara de Manolo).

COMERCIAL

Sec. 10 EXT. PLAYA. DIA.

Las siguientes imágenes están acompañadas de un ritmo musical que da o quita intensidad, según el tipo de imagen y lo que ésta proyecta.

- 051 (Toma general) Manolo camina por la playa, descalzo. Tiene su misma vestimenta. Observa de reojo a unas jóvenes que usan bikini.
- 052 (Disolvencia) ATARDECER Manolo camina por una plazoleta, rodeada de varios pilares. Se ve la puesta del sol.
- 053 (Corte) Manolo camina por la playa.
- 054 (Plano americano) Manolo está sentado y recargado en uno de los pilares.
- 055 (Close-up al rostro de Manolo) En los lentes de Manolo se refleja la puesta de sol.
- 056 (Tigh shot) La puesta de sol. ATARDECER

Sec. 11 EXT. CENTRO NOCTURNO. NOCHE.

- 057 (Plano general) Manolo llega en la motoneta al mismo sitio de la noche anterior* la parte exterior del Centro Nocturno. Se escucha la voz en off de Nuria que esta cantando. Manolo entra al Centro Nocturno con una actitud de seguridad, confianza y un tanto despreocupada (*Ve hacia la cámara y hace una señal de saludo*).

Sec. 12 INT. CENTRO NOCTURNO. NOCHE.

- 058 (Corte) Dentro del Centro Nocturno, Nuria esta cantando, viste igual que la noche anterior (camisa negra sin mangas, lleva colgado al cuello unas lunas y un poco más abajo ^ en el pecho ^ tiene algo que parecen micrófonos fosforescentes Su maquillaje es exagerado, lleva puestos unos aretes en forma de saxofón) (Tomas de Nuria en la pista y de Manolo sentado alrededor de una mesa).

*Ves la luna allá en el cielo
me estremece lo que esto
me fascina...
Ves la luna allá en el cielo
me estremece lo que esto
me fascina...*

*Es la luna, eres tú
dos lamentos se perdieron
los cobijo la oscuridad
y pasaron cien horas
cien horas...
Por siglos sentiremos
que nada podrá pasar
Lo que de noche suceda
de día no importará...
Amor, ves la luna allá en
el cielo... (se repite)*

Sec. 13 EXT. CENTRO NOCTURNO. NOCHE

059 (Corte) Manolo saliendo del Centro Nocturno *las siguientes imágenes tienen como fondo el tarareo de Nuria a la misma melodía. * Manolo camina hacia el cuadro en el que se anuncia el espectáculo y observa las fotos de Nuria. Mira hacia la cámara como queriendo que el público comparta su idea. Se detiene para comprobar que nadie lo observa. Con la mano rompe el vidrio, abre la puertita y saca la fotografía de Nuria y la guarda bajo la gabardina que lleva puesta. Sonríe y comienza a caminar.

Sec. 14 INT. CUARTO DE HOTEL. NOCHE.

060 (Corte) Manolo esta frente al espejo en donde decide pegar la foto de Nuria. La ve con una tierna mirada. Se lleva la mano hacia la copa del sombrero y lo roza con los dedos (*Es como una señal de saludo*). (Continúa el tarareo de Nuria).

Sec. 15 EXT. NOCHE. MAR.

061 (Disolvencia) (Manolo se imagina...) Manolo y Nuria están en la playa juntos y a punto de besarse (Close-up), pero todo queda en el intento... (Hasta ese momento todavía se escucha el tatarreo de Nuria).

062 (Disolvencia) (Manolo comienza a imaginar * soñar* que...) Manolo y Nuria navegan en un pequeño bote (una lancha vieja de motor), se abrazan y al momento en el que se acercan para besarse... (Se abre la toma PLANO GENERAL. Se ve en primer plano la lancha en que navegan Manolo y Nuria, y al fondo se ven dos barcos mucho más grandes que hacen ver pequeñita a la lancha) explota el bote.

Sec. 16 INT. CUARTO DE HOTEL. DÍA.

063 (Plano general) Ricardo entra sorpresivamente, vaciando una jarra con agua sobre Manolo que esta dormido.

RICARDO:

¡Buenos días, bote de basura!

064 Manolo despierta, reacciona y se incorpora sobre la cama.

065 Ricardo trae en la mano la foto de Nuria (que Manolo había pegado en el espejo, la noche anterior).

RICARDO (burlón):
Oye, que bien esta tu fantasía nocturna, pero de repente deberías andar con una chava de carne y hueso, ¿no?

066 Manolo se levanta e intenta quitarle la foto a Ricardo, pero este no lo deja y comienzan a forcejear hasta que Ricardo rompe la foto. Manolo no lo puede evitar (Ricardo por su estatura y peso, es más fuerte, astuto y mañoso que Manolo).

RICARDO (prepotente):
¡Quieto! Shhhst ¡quieto!
MANOLO (desconcertado):
¡La rompiste!

067 (Plano general) Manolo comienza a golpear a Ricardo, quien se defiende y nuevamente vence a Manolo aventándolo sobre la cama.

RICARDO:
¡Es sólo una foto! ¡Quieto ya! ¡quieto!...¡quieto!

COMERCIAL

Sec. 17 EXT. PLAYA. DÍA.

068 a 070 (Plano general) Manolo pasea por la playa en la motoneta hasta que llega al borde de las rocas. Se detiene y ve a Nuria, que esta sentada sobre las rocas. Nuria al sentir la mirada voltea a verlo. Manolo baja con los dedos una ala del sombrero, en señal de saludo. Nuria le dice que se acerque, también mediante una señal con la mano. En estas escenas sólo se escuchan ritmos y melodías.

071 (Plano americano) Manolo baja de la motoneta y camina hacia donde esta Nuria, pisando sobre las rocas. Llega hasta ella, se sienta y esboza una leve sonrisa (Manolo sigue con su misma vestimenta, Nuria lleva puesta una playera blanca como la que tenía en el sueño de Manolo).

NURIA (Sonríe):
¡Hola!
MANOLO:
Dime
NURIA:
¡Qué bien te ves!

072 Manolo intenta levantarse, pues siente que Nuria se está burlando. Nuria lo detiene.

NURIA:

¡No!, ¡no!, ¡te lo estoy diciendo en serio! Te ves muy bien... Lo único que pasa, es que nunca había visto a alguien vestido así en la playa.

MANOLO (sonríe y tartamudea al preguntar)

¿Qué haces aquí?

NURIA:

Éste es mi escondite favorito, para cuando quiero estar sola, me vengo aquí a pensar... nada más.

MANOLO:

A mí también me gusta estar solo... Sabes, vine a Ixtapa... porque me gusta ver el mar. (cambia de tema de conversación) Todo esto se me hace como muy raro...

NURIA:

¿Raro?

MANOLO:

Sí... tú crees en los sueños

NURIA:

¿Qué?

MANOLO:

En los sueños, oh, bueno, esta bien, olvídale (Ambos sonríen)

MANOLO:

¿Y cómo te llamas?

NURIA:

Nuria, ¿y tú?

MANOLO:

¡Manolo!... ¡Manolo!

NURIA:

¡Manolo!

MANOLO:

¡Manolo!

NURIA:

Oye Manolo y esa moto de allá es tuya

MANOLO:

No, no, la alquile... la alquile

NURIA:

Y qué, no me llevas a dar una vuelta

073 (Imágenes en plano general y con efecto de cámara lenta) Nuria y Manolo viajan en la motoneta a la orilla del mar, mientras se escuchan las voces en off de ambos como fin del diálogo anterior.

MANOLO:
Eh jem... ¿en la moto?
NURIA:
Sí, en la moto, claro...
MANOLO:
¡Es pequeña!

NURIA:
¡Esta bien!

074 *Se escucha música que va a acompañar las siguientes imágenes en las que no hay diálogo y sólo se muestra a Manolo y Nuria recorriendo diferentes lugares de la playa. Ambos están muy contentos y sonrientes. (Disolvencias)*

075 (Plano general) Manolo y Nuria llegan al mismo lugar del que partieron (las rocas), pero ya es por la tarde. (Medium shot) Nuria baja de la moto (Termina la música).

NURIA:
¡Gracias, por el paseo!. Me divertí mucho Me encantas...
MANOLO (tartamudeando):
Tú también me encantas. ¿Sabes?... me gustaría volver a verte
NURIA:
Pues ya sabes a donde canto, y allí me podrías visitar cuantas veces quieras...
MANOLO:
No..., no..., no, me gustaría mejor volver a verte aquí, de nuevo (sonríe). Me gustan mucho tus lunas (las toma con su mano del pecho de Nuria)
NURIA:
¡Están bonitas, verdad!
MANOLO:
Me atraen

076 Nuria levanta el sombrero que trae Manolo.

NURIA:
Me gustas mucho, eres muy tierno...

077 Le da un beso en la mejilla.

NURIA:
Además eres muy especial. Adios

078 (Zoom out Close up) Nuria se aleja. Comienza a escucharse música. Manolo la ve alejarse y se toca la mejilla.

Sec. 18 INT. CUARTO DE HOTEL. NOCHE.

079 (De Plano general a Medium shot) Ricardo entra y despierta a Manolo.

RICARDO:

¿Qué paso, primate?, digo, primito, primito Tú disfrutando de tu eterno azote ¿verdad? Qué bárbaro, qué bárbaro... ¿Quién crees que se me apareció, condenadote?

080 (Medium shot) Ricardo mueve la cabeza de arriba hacia abajo.

MANOLO:

¿Quién?

081 Manolo no responde, esta terminando de despertar. Esta sentado en la cama y Ricardo hincado frente a él.

RICARDO (presuntuoso):

Sí... nuestra buena amiga, que para ser fantasma, no esta tan mal. Esta muy bien materializada la niña ¡Qué bárbara!... Tú deberías agarrarla...

082 Manolo comienza a hacer gestos de duda, de que no cree en lo que dice Ricardo.

RICARDO (continua ufano):

Vas a ver que no se te esfuma. Bueno, al menos a mí no se me desvaneció nunca.

MANOLO (sonríe incrédulo):

¡Ah!, lo estás diciendo para molestarme

RICARDO:

¡Ay... mira!

083 Ricardo saca de la bolsa de su saco las lunas de Nuria y se las muestra a Manolo.

RICARDO:

¿Reconoces esto?

084 Manolo las toma entre sus manos, sin poder aún creerlo.

RICARDO:

Pues sí.. es mi trofeo, mano... Bueno yo ahorita voy a ir por un sax que trae aquí padrísimo (señala la oreja), y te lo regalo, pues, para que tengamos un buen recuerdo de nuestra buena amiga...

085 Manolo permanece quieto, atónito, mirando a Ricardo

RICARDO (continua):

¿Cómo se llama? Nu... Nu... Nuria

086 Ricardo chasquea los dedos

RICARDO:

¡Eh, qué tal!. Bueno pues yo me quede de ver con ella, así que me voy a echar un bañito. Nos quedamos de ver aquí (hace una señal hacia fuera), en unas rocas, que dice que es su guarida secreta, que no sé que, que ahí es donde ella no sé. Pero yo si sé. Entonces me voy a bañar.

087 (De Plano general se cierra Two shot) Ricardo se incorpora y comienza a desabrocharse el saco. Manolo se levanta y pretende golpearlo, abalanzándose sobre él. Ricardo se defiende y una vez más lo vence. Lo avienta sobre la cama y lo golpea mientras le dice...

RICARDO:

¿Qué traes, imbécil?, enano quieto, quieto ya... ¡ya! (gritando). Y no te me pongas así, imbécil.

088 Ricardo amenaza con la mano a Manolo. Manolo queda sobre la cama agitado. Su rostro se torna triste, decepcionado y con deseos de llorar.

Sec. 19 INT. CUARTO DE HOTEL. BAÑO. NOCHE.

089 (Over shoulder) En el cuarto de baño se ve el W.C., un toallero, la cortina que cubre la parte donde esta la tina y la regadera. Entra a cuadro Manolo, solo se ve de la cabeza a los hombros (esta de espaldas a la cámara), camina hacia la regadera. (Tigh shot) Lleva su brazo derecho levantado sobre su hombro y sujeta una botella de vino. Se acelera la música. Con la mano izquierda corre la cortina y con la derecha (en la que trae la botella) golpea en la cabeza a Ricardo. Ricardo no se da cuenta de la llegada de Manolo. Ricardo está de pie, bajo la regadera y enjabonándose la cabeza. Cae un chorro de sangre que se revuelve con el agua de la tina y se escapa por el desagüe.

Sec. 20 EXT. PLAYA. NOCHE.

090 (Plano general) Manolo va por la playa en la motoneta, lleva puesta la misma ropa, solo que en esta ocasión lleva puesta una máscara. Se detiene y baja de la moto. Guarda la llave en una de las bolsas de la gabardina. Comienza a caminar. Se ve (en una disolvencia) una mano que sujeta la foto de Nuria y la quema. Comienza a escucharse una de las canciones de Nuria. Continúa la imagen de Manolo caminando por la playa. Manolo tropieza con una rama gruesa de un árbol, se agacha y la levanta. Lo observa y se encamina de nuevo.

091 (Corte) Se ve a Nuria sentada sobre una lancha vieja volteada sobre la arena. Nuria esta vestida de negro, mirando hacia el mar.

092 Nuria voltea y ve a Manolo, se incorpora y camina hacia él.

093 Manolo le dice que se detenga con un movimiento de su brazo derecho (en el brazo izquierdo y bajo la gabardina esconde la rama...). Manolo la señala y señala hacia atrás, como si estuviera señalando hacia el hotel o hacia donde esta Ricardo. Se acerca un poco hacia Nuria, saca la rama y la toma con las dos manos, golpea a Nuria entre la cabeza y el cuello.

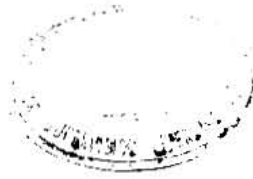
094 Nuria cae, al parecer desmayada, sobre la lancha.

095 Manolo lleva entre sus brazos a Nuria y se encamina hacia el mar, hasta que se pierden entre la oscuridad del mar y de la noche.

096 Aparece el brazo de la mujer de negro (en una toma que va de un tigh shot a un plano general de ella), que recoge la máscara y la acerca hacia sí para verla de cerca. La mujer de negro lleva puestos unos lentes negros espejados.

*Recorrimos la noche
la tomamos por asalto.
Me hace sentir tan bien...
No me daba cuenta de
tu velocidad...*

*Ya me tiembla la
conciencia tan sólo de
pensar...
Ves la luna allá en el cielo...
Me estremece lo que esto
me fascina...
Me estremece lo que esto
me fascina...
Es la luna, eres tú
Por la noche... (baja hasta
desaparecer y se mezcla con
la música que da fin a cada
emisión).*



18-06-90
22 Junio 90

Mario Cruz

ACABALOS, JOHNNY

pag. 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 14

ORIGINAL Y ADAPTACION DE
MARIO CRUZ

cap 24

ABAJOS, JOHNNY

(SINOPSIS)

Tres pandilleros de clase social baja (Rubén, el "Diablo" y Humberto) deciden asaltar la mansión de un anciano solitario y aparentemente indefenso. Sin embargo, ignoran, sobre todo Humberto, que sus destinos se entrelazarán con el del anciano de manera trágica y sangrienta.

Rubén, líder de la pandilla, entra a la mansión acompañado de Humberto mientras el Diablo los espera afuera. Esta es la iniciación de Humberto como miembro de la pandilla. Pero Humberto se siente asustado, inseguro, como si presintiera lo que está por ocurrir. En el piso de arriba dormita Douglas Thompson, anciano norteamericano de ciento seis años, rodeado de recuerdos de los años veintes. Douglas fue uno de los "capos" más famosos de la mafia en Chicago en aquella época, y desde hace cuarenta años vive en México bajo el nombre de Martin Smith.

Douglas advierte un ruido en el piso de abajo. Al llegar ahí es sometido violentamente por Rubén, quien lo lleva de regreso a su habitación para interrogarlo por el dinero. Douglas mira con atención a Humberto y descubre que en el hombro lleva una extraña mancha de nacimiento. Ante la extrañeza de los pandilleros, Douglas le habla a Humberto como si lo conociera, sólo que lo llama por otro nombre: Johnny, y le dice que tiene una deuda no saldada. Como Douglas intenta defenderse es muerto por Rubén, no sin antes decir una frase que Humberto no olvidará.

Al día siguiente, Humberto despierta en su casa dispuesto a hacer, ante su madre, la farsa de que se prepara para ir a la escuela. Lo cierto es que dejó de asistir hace mucho tiempo. Una noticia transmitida por televisión lo llena de temor. La policía descubrió el asesinato del anciano y ya busca a los culpables. Humberto comenta esto al Diablo, quien lo amenaza con matarlo si dice algo al respecto.

La realidad amenaza a Humberto, quien esa noche busca, más que nunca, refugio en los sueños. Pero no siempre es claro el límite entre el sueño y la realidad. Humberto se sueña entrando elegantemente vestido a un lujoso casino de los años veintes. Su nombre ya no es Humberto, sino Johnny la Sotta, brazo ejecutor de Douglas, un popular gángster aunque también un jugador empedernido. Johnny ha ido ahí para pedir un crédito

Douglas y así compensar sus pérdidas. Entra al despacho del capo y lo encuentra, ya no anciano, sino joven. Douglas decide otorgarle un crédito

mplo, pero será la última oportunidad de Johnny.

La ruleta gira trayendo buena fortuna para Johnny. Es tanta su confianza que olvida retirarse a tiempo y lo pierde todo, incluyendo sus ganancias y el crédito. Exasperado, acusa a Douglas de haberlo traicionado, error muy grave en aquellos tiempos. Johnny es sometido por unos guardaspaldas y llevado de regreso al despacho. Para que jamás olvide su deuda, Douglas le marca el hombro con un hierro de ganado, dejándole la misma marca que tiene Humberto en el presente. Douglas asegura que la deuda contraída con él es para toda la eternidad y debe pagarse con sangre.

¿La sangre de quién? Respuesta fácil para Douglas aunque terrible para Johnny. Douglas abre una carpeta y le muestra la foto de la primera víctima a la que Johnny debe matar: se trata del Diablo, su amigo del presente. Johnny toma conciencia de que ahora es Humberto y despierta. Sus manos y ropas están ensangrentadas pero la sangre no es de él. La noticia de la muerte del Diablo le es dada por su propia madre.

Asustado y confundido, Humberto visita a Rubén, quien está desquiciado y sólo piensa en vengarse del asesino, quienquiera que haya sido. Humberto está cada vez más convencido de que fue él quien lo mató desde el mundo de los sueños...¿o desde una vida anterior? Esa noche, Humberto ve en televisión un reportaje sobre Douglas, y entre los personajes que se presentan, se encuentra con la imagen de Johnny, su propia imagen. Johnny es él. La mancha en el hombro lo ratifica. Humberto sabe ahora que es la reencarnación de Johnny y que sigue siendo esclavo de Douglas. La revelación hace que Humberto se desmaye.

Al perder la conciencia, Humberto-Johnny regresa al despacho. Douglas le muestra la siguiente víctima: Rubén. De nada le sirve a Humberto rogar, ya que en el sueño sólo está su espíritu. Su cuerpo sigue en el mundo y es controlado por Douglas. A través de un cuadro, Humberto observa impotente cómo su cuerpo sin espíritu asesina a Rubén. Es entonces cuando Douglas le muestra una foto de su madre y le ordena matarla. Humberto reacciona violentamente pero nada puede hacer.

Sin embargo despierta. Va al cuarto de junto, donde Douglas sujeta a su madre mientras el cuerpo de Humberto se acerca a ella empujando un hacha. Su cuerpo no sólo no le obedece, sino que lo golpea cuando intenta cercarse. En el último instante, cuando el cuerpo está por descargar el

golpe, Humberto lo asesina encajándole unas tijeras, y de esta manera se asesina él mismo. Por lo menos ha salvado a su madre.

pero la deuda con Douglas aún dista de ser saldada. En el cuarto de un hospital, una enfermera lleva un recién nacido a los brazos de su joven madre. En ese momento entra Douglas, anciano, fingiendo haberse equivocado de cuarto. Douglas parece enternecerse con el bebé y se acerca a él, pero sólo para asegurarse de que tiene la mancha en el hombro. No se equivoca. Johnny ha vuelto al mundo una vez más para seguir siendo títere de Douglas, quien se aleja contento.

Ya habrá tiempo para que Johnny lo recuerde.

FADE IN A:

EXT. CASA DE DOUGLAS. NOCHE.

TRES PANDILLEROS: RUBEN, MANUEL Y HUMBERTO (LOS DOS ULTIMOS APODADOS "EL DIABLO" Y "EL GUERO") ESTAN EN LA CALLE, ESPIANDO AL INTERIOR DESDE LA REJA QUE DELIMITA LA PROPIEDAD. TODOS TRAEN PUESTAS CAMISETAS. EN EL PISO DE ARRIBA HAY UNA LUZ ENCENDIDA.

RUBEN: allá está el viejo. Esto va a ser facilísimo.

RUBEN PALMEA AL "DIABLO".

HUMBERTO: ¿Y el perro?

RUBEN: Bien muerto, y la alarma desconectada. Gracias al Diablo.

RUBEN VA HACIA LA REJA. HUMBERTO SE QUEDA INMOVIL, INDECISO.

DIABLO: Bueno, ya entren. Yo les echo aguas.

DIABLO: Andale, Guero. ¿Qué esperas?

HUMBERTO: ¿Y si hay alguien más?

DIABLO: Nada, qué. Hoy es el día libre de la sirvienta.

RUBEN: No me digas que tienes miedo.

DIABLO: Mejor yo voy contigo y éste que se quede.

EL DIABLO LE DA UN GOLPE.

RUBEN: No, Diablo. Se tiene que enseñar si quiere ser de la banda.

DIABLO: ¿Quieres o no, imbécil?

EL DIABLO LO EMPUJA.

HUMBERTO: Sí, pero...

DIABLO: Entonces andale. Cuidado y la ricas.

RUBEN YA HA SALTADO LA BARRA. HUMBERTO LO SIGUE, TEMEROSO.

CORTE A:

2. INT. RECAMARA. NOCHE.

ATMOSFERA DE LOS AÑOS VEINTES. PANED. UN GRAMOFONO EMITE MUSICA DE AQUELLA EPOCA, EN INGLES. SOBRE UN TOCADOR HAY VARIOS PORTARRETRATOS. CADA FOTO MUESTRA EN BLANCO Y NEGRO AL MISMO HOMBRE: UN JOVEN DE ASPECTO DURO ACOMPAÑADO DE HERMOSAS MUJERES O AUTOS LUJOSOS. CAMARA SE MUEVE EN UN SOFA DONDE UN ANCIANO DE ASPECTO ENFERMIZO FUMA UN PURO. DE PRONTO TOSE.
CORTE A:

3. INT. ESTANCIA CASA DOUGLAS. NOCHE.

RUBEN Y HUMBERTO AVANZAN CON SIGILO. ESCUCHAN
AL VIEJO TOGER. RUBEN EN VOZ BAJA:

RUBEN: Entonces ya sabes, Qüero. Tu lo
amagas con la navaja y yo me encargo de
lo demás.

SIGUEN AVANZANDO. HUMBERTO TROPIEZA CON UNA
MESA DE CENTRO Y LA DERRIBA.

RUBEN: ¡Estúpido! *Nup.*

CORTE A:

4. INT. RECAMARA DOUGLAS. NOCHE.

EL ANCIANO SE LEVANTA, SOBRESALTADO, Y CAMINA
CON DIFICULTAD APOYADO EN UN BASTON.

CORTE A:

5. INT. ESTANCIA. NOCHE.

RUBEN SACA SU NAVAJA Y SE OCULTA AL PIE DE LA
ESCALERA.

RUBEN: Allá está una lámpara. Cuando te
diga prendes la luz.

EL VIEJO DESCENDE. HABLA CON ACENTO
ESTADOUNIDENSE.

DOUGLAS: ¿Quién está ahí? ¿Quién es?

TAN PRONTO COMO BAJA EL ULTIMO ESCALON, RU-
BEN SE LE ABALANZA Y LO SOMETE.

RUBEN: ¡Ya préndela!

HUMBERTO ENCIENDE LA LUZ.

DOUGLAS: ¡Malditos ladrones!

RUBEN: Cálmalá, viejo, o te ayudo a caer
más pronto al hoyo. ¿Dónde están los dó-
lares?

DOUGLAS: ¡No tengo dinero!

RUBEN LO GOLPEA EN EL COSTADO. EL ANCIANO
SE INCLINA GIMTIENDO.

HUMBERTO: ¡No, Rubén! ¡Lo vas a matar!

RUBEN: Vamos arriba.

CORTE A:

6. INT. RECAMARA. NOCHE.

RUBEN ENTRA EMPUJANDO AL ANCIANO, QUIEN
CAE SOBRE LA CAMA.

RUBEN: Aquí debe estar el dinero. ¿Dónde
buscamos, viejo?

DOUGLAS: No saben con quien estan tra-
tando.

RUBEN: ¡Huy, qué miedo! Ponte a temblar,
Qüero.

HUMBERTO FORZA UNA SONRISA. DOUGLAS SE VUELVE
ACIA EL Y DESCUBRE EN EL HOMBRO DE HUMBERTO
UNA MANCHA DE NACIMIENTO. CLOSE UP MANCHA. CLOSE
UP ROSTRO SORPRENDIDO DE DOUGLAS.

RUBEN: Te lo digo por última vez. ¿Dónde
está el dinero?

DOUGLAS VIENDO A HUMBERTO.

DOUGLAS: Esa mancha...esa cara...
RUBEN SACUDE A DOUGLAS.
RUBEN: ¡Te estoy hablando, estúpido! *huy.*
DOUGLAS MIRA CON ODIO A HUMBERTO.
DOUGLAS: ¡Johnny! ¡Sabía que volverías!
RUBEN: ¿Qué, te conoce, Güero?
HUMBERTO: No...
RUBEN: ¿Porqué le dices Johnny a mi cuate,
viejo loco?
RUBEN LO GOLPEA. DOUGLAS CAE DE RODILLAS,
SANGRANDO POR LA BOCA.
DOUGLAS: ¿Quieres saber dónde está el dine-
ro, perro? Pregúntaselo a él. ¡Diez mil dóla-
res! Sé que no has olvidado esa deuda, Johnny.
HUMBERTO: No sé de qué me habla.
RUBEN: Claro que no. ¡Está loco!
MAS GOLPES. DOUGLAS SE INCORPORA COMO PUEDE.
DOUGLAS: Te esperé mucho tiempo. Ahora que
has vuelto no volverás a escapar.
RUBEN: ¡Ya cállate!
DOUGLAS: Es hora de que me pagues. ¡Ahora!
DOUGLAS ESCAPA DE LAS MANOS DE RUBEN, VA HA-
CIA EL BURO Y SACA UN REVOLVER DEL CAJON.
RUBEN FORCEJEA CON EL Y LE QUITA EL
REVOLVER, QUE VA A DAR A LOS PIES DE
HUMBERTO. RUBEN EMPUJA AL ANCIANO Y
LO MATA DE VARIAS PUNALADAS. EL ANCIANO *> una puñalada.*
QUEDA TENDIDO EN EL PISO. HUMBERTO *(cumbe el puñal, pero no el momento)*
SE ACERCA A EL. LAS ULTIMAS PALABRAS *(en que el encaja.)*
DEL ANCIANO SON:
DOUGLAS: Nunca te librarás de mí, Johnny.
HUMBERTO MIRA ASUSTADO A DOUGLAS
CORTE A:

C O M E R C I A L F S

FADE IN A:

7. INT. RECAMARA DOUGLAS. NOCHE.
CONT. ESCENA ANTERIOR.

HUMBERTO: ¡dios mio, está muerto! ¡lo mates-
te, Rubén!

RUBEN: ¿y qué querías? ¿Que me quedara sen-
tado mientras nos vaciaba la pistola? Anda-
le, vamos a buscar el dinero y nos largamos.

HUMBERTO: ¿Porqué me diría Johnny?

RUBEN: A lo mejor le recordaste a su papá.
Habla menos y busca más.

RUBEN REGISTRA VIOLENTAMENTE EL CUARTO.
HUMBERTO LO HACE MAS LENTAMENTE. TOMA UNO
DE LOS PORTARRETRATOS DONDE ESTA DOUGLAS,
JOVEN, JUNTO A UN AUTO ANTIGUO. SE LO
GUARDA EN EL BOLSILLO.

RUBEN: ¡Aquí está!

RUBEN SACA UN FAJO DE BILLETES DE UN CAJON,
A LO LEJOS SE ESCUCHA UNA SIRENA..

RUBEN: Vámonos de aquí.

CORTE A:

8. EXT. CASA DOUGLAS. NOCHE.

EL DIABLO ESPERA NERVIOSO. RUBEN Y HUMBERTO
SE ACERCAN CORRIENDO. ABREN LA PUERTA DE
LA REJA Y SALEN. LA SIRENA SE ESCUCHA
MAS CERCA.

DIABLO: ¿Qué pasó? ¿Porqué se tardaron?

RUBEN: Luego te decimos. Córrele.

LOS TRES SE ALEJAN CORRIENDO.

DISOLVENCIA A:

9. INT. RECAMARA HUMBERTO. NOCHE.

EL CUARTO ES MUY MODESTO. HUMBERTO SE
REVUELVE DORMIDO EN LA CAMA.

VOZ DE DOUGLAS EN OFF: Nunca te librarás de
mí, Jonny. Nunca te librarás de mí...

HUMBERTO DESPIERTA. SE INCORPORA EN
LA CAMA Y RESPIRA AGITADAMENTE. ENCIENDE
LA LUZ DE UNA LAMPARA DE BURO. DE ENTRE
SUS ROPAS SACA EL RETRATO DE DOUGLAS,
LO MIRA PENSATIVO Y SE LO VUELVE A
METFR. APAGA LA LUZ.

DISOLVENCIA A:

10. EXT. CASA HUMBERTO. DIA.

CASA HUMILDE EN UNA ZONA DE BARRACAS.
A LO LEJOS CANTA UN GALLO.

CORTE A:

11. INT. RECAMARA HUMBERTO. DIA.

HUMBERTO DUERME. SARA, SU MADRE, APARTA
UNA CORTINA QUE SIRVE DE PUERTA Y ENTRA.

SARA: Beto, levántate. Tienes que ir a la
prepa.

HUMBERTO GIME.

¡Beto, ya es tarde! ¡Son las ocho!

HUMBERTO: Déjame en paz.

SARA: No sé porqué eres así conmigo. Me
preocupo de que estudies para que seas un
hombre de bien. Por tí me quito el pan de la
boca...

HUMBERTO: Oh, mamá...

SARA: ¿A dónde te fuiste anoche sin avisarme? ¿Porqué nunca me dices a dónde vas?

HUMBERTO APARTA LAS SABANAS Y SE LEVANTA DE MALA GANA.

Te has de haber ido con esos vagos del Diablo y del Rubén, ¿verdad? ¿Cuántas veces te he dicho que esos tipos son unos delincuentes?

HUMBERTO VA HACIA UN VIEJO TELEVISOR Y LO ENCIENDE. UN LOCUTOR ESTA EN PANTALLA.

LOCUTOR EN OFF: Anoche ocurrió otro negro incidente en las Lomas. Esta vez la víctima fue un norteamericano, el señor Douglas Thompson...

HUMBERTO REACCIONA CON TEMOR. SE RASCA LA MANCHA DEL HOMBRO. EL DIALOGO DE SARA DISMINUYE DE VOLUMEN Y EL DEL LOCUTOR AUMENTA.

SARA: No sabes cómo he sufrido desde que murió tu padre. Tú eres todo lo que tengo. No quiero que acabes en la cárcel o en el manicomio como todos esos viciosos...

LA PANTALLA MUESTRA UNA FOTO RECIENTE DE DOUGLAS.

LOCUTOR: Douglas Thompson, conocido "capo" de la mafia en Chicago durante los años veintes, fue encontrado en su domicilio, asesinado de varias puñaladas...

AHORA LA PANTALLA MUESTRA UNA FOTO DE DOUGLAS JOVEN. *apuntado.*

LOCUTOR: El móvil, al parecer, fue el robo. Douglas Thompson vivía en México desde hacía cuarenta años bajo el nombre de Martin Smith, y al momento de su trágica muerte contaba con... ¡ciento seis años de edad! La policía ya busca a los responsables de este asesi...

SARA APAGA EL TELEVISOR.

SARA: ¿Me estás oyendo?

HUMBERTO: Tienes razón, mamá. Se me hace tarde.

HUMBERTO RECOGE UNA CARPETA SOBRE UNA SILLA Y SALE. QUE HAY

SARA: ¡Beto! ¿No vas a desayunar? ¡Beto!

CORTE A:

12.EXT. CALLE DE TERRACERIA. DIA.

HUMBERTO SALE CORRIENDO DE SU CASA. E ENCUENTRA AL "DIABLO".

DIABLO: ¿Qué pasó, Güero? ¿Porqué tan apurado? No me digas que vas a la escuela.

HUMBERTO: Diablo, qué bueno que te veo. Sa-
líó en la tele lo del tipo al que Rubén...al
que asaltamos.

DIABLO: No me digas. ¿y luego qué?

HUMBERTO: ¿Cómo que y luego qué? ¡La poli-
cía nos está buscando!

DIABLO: ¿Con qué pistas? Nunca van a saber
quién fue.

HUMBERTO: ¿Cómo estás tan seguro? ¡Hay que
avisarle a Rubén!

DIABLO: El está durmiendo, y cuidado y lo
vas a despertar. Ya conoces su carácter.

HUMBERTO: ¡Es que tenemos que hacer algo!

DIABLO: Calmate, hijo. Lo que has de hacer
es comprarle algo a tu jefa con tu parte de
lana.

HUMBERTO: Dinero quitado a un muerto.

EL DIABLO LE TOMA POR LAS
POLAPAS.

DIABLO: Oye, Güero, cuidado con lo que dices.
No se te ocurra contarle nada a nadie porque
el muerto vas a ser tú. Y conste que te lo
digo como suates. ¿Entendiste?

HUMBERTO ASIENTE. EL DIABLO LE PALMEA
LA CARA.

Abusado, chavo.

EL DIABLO SE ALEJA. HUMBERTO LO
SIGUE CON LA MIRADA.

DISOLVENCIA A:

19. EXT. LOMA. TARDE.

HUMBERTO ESTÁ SENTADO, SOLO, ARROJAN-
DO PIEDRAS HACIA ABAJO, PENSATIVO
Y PREOCUPADO.

HUMBERTO (PARA SI): Douglas Thompson...
¿Porque me hablaría como si ya me conociera?

DISOLVENCIA A:

24. INT. RECAMARA HUMBERTO. NOCHE.

HUMBERTO DUERME INQUIETO. CAMARA SE
CARECA A SU ROSTRO MIENTRAS SE ESCU-
EN EN OFF MUSICA DE LOS AÑOS VEIN-
TES, VOCES Y RISAS.

DISOLVENCIA A:

15. INT. CASINO CHICAGO. NOCHE. 1920 *Sup.*

AMBIENTE LUJOSO Y FESTIVO. LOS CONCURRENTES ESTAN VESTIDOS A LA USANZA DE LOS VEINTES. CAMARA PANEA HASTA DETENERSE EN LA PUERTA, POR DONDE ENTRA JOHNNY (HUMBERTO Y JOHNNY SON LA MISMA PERSONA) VESTIDO CON UN ELEGANTE TRAJE. ALGUNAS PERSONAS LO RECONOCEN Y LO RECIBEN EFUSIVAMENTE A MEDIDA QUE JOHNNY AVANZA POR EL SALON.

STEPHEN: Johnny, muchacho. Te esperábamos.

PETER: ¿Cómo estás, chico?

DOLLY: Hola, encanto.

CROUPIER: Su lugar en la ruleta está reservado, señor.

JOHNNY: ¿Dónde está Douglas?

CROUPIER: En su despacho. Permitame conducirle, señor.

DOLLY: ¡Johnny! ¡Ven! Vamos a jugar!

JOHNNY: En seguida vuelvo.

JOHNNY SIGUE AL CROUPIER.
CORTE A:

16. INT. DESPACHO DOUGLAS. NOCHE.

TOCAN LA PUERTA.

DOUGLAS: Adelante.

ENTRA JOHNNY. DOUGLAS ESTA SENTADO DE ESPALDAS EN UNA SILLA GIRATORIA. SE VUELVE. ES DOUGLAS JOVEN.

Hola, Johnny. Te estaba esperando.

CORTE A:

COMERCIALES

FADE IN A:

17. INT. DESPACHO DOUGLAS. NOCHE.

JOHNNY SENTADO ANTE DOUGLAS.

DOUGLAS: Tengo negocios delicados que tratar contigo, Johnny.

JOHNNY: Lo sé.

DOUGLAS: ¿Quieres un cigarrillo?

JOHNNY: No, gracias. ¿Porqué no vamos al grano?

DOUGLAS: Johnny, Johnny, tan impaciente como siempre...

650
(Solo cuando la entrada al juego. Nunca las mesas de juego.)

Sup.

Sup.

JOHNNY: ¿Me concederás el crédito, Douglas?

DOUGLAS: Muy impaciente, sin duda.

JOHNNY: He ganado tu confianza a pulso. Nadie en Chicago realiza trabajos tan limpios como yo.

DOUGLAS: Y nadie pierde tanto dinero en el juego como tú.

JOHNNY: Vamos, Douglas, una mala racha la tiene cualquiera. Voy a pagarte hasta el último dólar, pero necesito dinero para recuperarme.

DOUGLAS: Suponiendo que tu mala racha continuara...y que perdieras incluso lo del préstamo, ¿qué harías? ¿Venderte al Diablo?

JOHNNY: No voy a perder, te lo aseguro.

DOUGLAS: Sólo hablo hipotéticamente. ¿Cómo me pagarías?

JOHNNY: Soy bueno quitando piedras de tu camino ¿o no? Lo haría sin costo alguno.

DOUGLAS SONRÍE Y OPRIME UN BOTÓN. ENTRA UN CROUPIER.

Sup
EL CROUPIER ACIENDE Y SALE.

se lo
DOUGLAS: Que ~~el~~ ^{se lo} casino otorgue un crédito de diez mil ~~dólares~~ para Johnny.

DOUGLAS: Ahora ve y recupera mi dinero, amigo.

JOHNNY: Gracias, Douglas. No te arrepentirás.

JOHNNY SE LEVANTA Y SALE.

DOUGLAS: Yo no, amigo. Tú sí.

CORTE A:

*8. INT. CASINO. NOCHE.

CON DOLLY A SU LADO, JOHNNY ESTA ANTE LA RULETA. LOS APOSTADORES RODEAN LA MESA. UN CROUPIER RECOGE LAS APUESTAS.

(Por norma de la Comisión no se permiten juegos de azar con apuestas.)
Suprimir Escena
DOLLY: ¿Cuánto apostarás esta vez, Johnny?

JOHNNY: Para empezar, mil dólares. Al siete negro.

LA RULETA GIRA, CUANDO SE DETIENE, LA BOLA CAE EN EL SIETE NEGRO. DOLLY GRITA DE JUBILO Y ABRAZA A JOHNNY.

JOHNNY: ¡Muy bien! ¡Esta será una gran noche!

DISOLVENCIA A:

SECUENCIA DE IMAGENES. JOHNNY APOSTANDO

A DIFERENTES NUMEROS Y ACERTANDO.
DOLLY BESANDO A JOHNNY.
LAS FICHAS DE LAS GANANCIAS ACUMULANDO-
SE JUNTO A EL.
DISOLVENCIA A:

Suprimir Escena

JOHNNY APOSTANDO UNA VEZ MAS. ESTA VEZ
AL CINCO ROJO.

GIRA LA RULETA. LA BOLA CAE EN EL DOCE
NEGRO.
DOLLY SUSPIRA DESCONSOLADA.

JOHNNY: Allá va todo eso al cinco rojo.

DISOLVENCIA A:

JOHNNY: Oh, no. No puede ser.

NUEVA SECUENCIA DE IMAGENES. JOHNNY
PERDIENDO UNA Y OTRA VEZ. LAS FICHAS
CADA VEZ MAS ESCASAS ENTRE SUS MANOS.
DESAPARECE DOLLY. JOHNNY CON LAS MANOS
EN LAS SIENES.
DISOLVENCIA A:

Suprimir Escena

LAS ULTIMAS FICHAS DE JOHNNY SON COLOCADAS
EN EL CUADRO DEL SIETE NEGRO.

JOHNNY: Está bien, está bien. Ahora voy a
recuperarme. Todo al siete negro.

GIRA LA RULETA. JOHNNY EXPECTANTE.

Vamos, vamos...

LA RULETA COMIENZA A DETENERSE.

Siete negro, vamos...

LA BOLA CAE EN EL QUINCE ROJO.

¡Maldita sea! ¡Yo han engañado! ¡Todo ha sido
de una trampa!

JOHNNY PATEA LAS MESAS Y ARRENETE CON-
TRA LO QUE ENCUENTRA A SU PASO.

¡Es una trampa!

DOS GUARDAESPALDAS LO SOMETEN Y SE
LO LLEVAN.

CORTA A:

19. INT. DESPACHO DOUGLAS. NOCHE.
LOS GUARDAESPALDAS ARROJAN A JOHNNY
A LOS PIES DE DOUGLAS.

DOUGLAS: ¡Así que opinas que en este mundo
se hace trampa? ¿Cómo puedes pensar eso de
mí, Johnny?

JOHNNY: Sabías que esto pasaría, ¿no? ¿Do-
glas? ¡Lo tenías preparado!

DOUGLAS HACE UNA INDICACION CON LA
CABEZA. UNO DE LOS GUARDAESPALDAS DA UN
FUNKIE A JOHNNY.

DOUGLAS: No me gusta la gente indiscreta-
da. Has hecho muy mal.

DOUGLAS TOMA DE SU ESCRITORIO UNA
VARIETA PARA MARCAR GANADO Y LA CA-
LIENTA CON EL TITULO DE UNA
MARRA A.

DOUGLAS: Ahora sabes pagarme, Johnny. Hasta

el último dólar.
LOS GUARDAESPALDAS PONEN A JOHNNY DE
RODILLAS Y LO SUJETAN. UNO DE ELLOS
LE RASGA LA MANGA DEL SACO DEJANDO
AL DESCUBIERTO EL HOMBRO. DOUGLAS SE
ACERCA CON EL HIERRO AL ROJO VIVO.

JOHNNY: No, Douglas, por favor. Haré lo que
quieras.

DOUGLAS: Por supuesto que lo harás.
DOUGLAS MARCA A FUEGO A JOHNNY. EN SU
HOMBRO QUEDA UNA MANCHA IGUAL A LA QUE
TIENE HUMBERTO. DOUGLAS SE APARTA
DEJANDO A JOHNNY, QUIEN GRITA DE DOLOR. } *con la piel de zorro.*

DOUGLAS: Eso te recordará que tienes una deuda
conmigo. Te doy toda la eternidad para pa-
larla. Te doy varias vidas.

JOHNNY: ¡Estás loco!

DOUGLAS: Pobre Johnny. Sabes tanto de la vi-
da y tan poco de la muerte...

LOS GUARDAESPALDAS SIENTAN A JOHNNY
ANTE EL TERRITORIO. DOUGLAS LE MUESTRA
UNA CARPETA.

DOUGLAS: Dijiste que eres bueno quitando
piedras del camino. Pues bien, hay tres pie-
dras que me estorban y voy a mostrarte a la
primera...

DOUGLAS ABRE LA CARPETA Y MUESTRA
UNA FOTO A COLOR DEL "DIABLO". JOHNNY
TITUBEA PERO FINALMENTE LO RECONOCE.

JOHNNY: ¡El Diablo! ¡No! ¡El es mi amigo!

DOUGLAS: Acábalo, Johnny.

JOHNNY: ¡No!

DOUGLAS: Acábalo, Johnny...

CORTE A:

20. INT. RECAMARA HUMBERTO. DIA.
HUMBERTO SE INCORPORA GRITANDO EN
LA CAMA.

HUMBERTO: ¡No!

RESPIRA AGITADAMENTE.

Gracias a Dios sólo fue un sueño.

APARTA LAS SABANAS Y SE LEVANTA. SUS
MANOS Y SU CAMISETA ESTAN MANCHADAS
DE SANGRE.

No...no...

VOZ EN OFF DE SARA.

SARA: Beto, ¿qué pasa? ¿Beto?

HUMBERTO CORRE HACIA EL BAÑO.

CORTE A:

21. INT. BAÑO. DIA.

HUMBERTO ENTRA. SE VE HORRORIZADO EN EL ESPEJO. SE QUITA RAPIDO LA CAMISETA. SARA EN OFF.

SARA: ¡Beto! ¿Te sientes bien?

HUMBERTO: Sí, mamá. Estoy bien.

SARA: Bendito sea Dios que anoche no te fuiste con esos vagos.

HUMBERTO: ¿Porqué?

SARA: Pasó algo tremendo. Mataron a uno de esos maivivientes. Al que le dicen el "Diablo".

SCENE REACCION DE HUMBERTO
CORTE A:

C O M E R C I A L E S

FADE IN A:

22. INT. BAÑO. DIA.
CONT. FSC. ANTERIOR.

SARA HABLA DESDE LA RECAMARA DE HUMBERTO.

HUMBERTO: ¿Qué?

SARA: mataron al Diablo. Doña Amelia dice que lo tiraron en una zanja. Bueno, lo que quedó de él. Se me revuelve el estómago no más de pensar en lo que me platicó.

HUMBERTO: Dios mío... ¿Quién lo mató?

SARA: No se sabe. O fueron varios o fue alguien con mucha fuerza.

HUMBERTO ENTIENDE LA CAMISETA ENSANGRENTADA Y LA TIRA CON HORROR. LA HACE UNA BOLINA.

SARA: Por eso te digo que no te juntes con esa gente, Beto. ¿Cuándo me harás caso?

HUMBERTO SALE NERVIOSO A LA RECAMARA. GUARDA LA CAMISETA EN EL FONDO DE UN CAJON.

SARA: Tú debes estudiar, ser alguien de provecho. ¿Me estás poniendo atención?

HUMBERTO SE PONE UNA CAMISA.

HUMBERTO: Sí, mamá.

SARA: Yo creo que ni vas a la escuela. Te has de ir por ahí, ¿verdad?

HUMBERTO TOMA UNA CARPETA Y SALE.

HUMBERTO: Se me hace tarde. Tengo que irme.

SARA: ¿Porqué nunca desayunará? ¿No le gustará cómo cocino?

CORTE A:

23. INT. CASA RUBEN. DIA.

RUBEN ESTA SENTADO RODEADO DE PENUMBRA. HAY LATAS DE CERVEZA A SUS PIES. TOCAN LA PUERTA.

RUBEN: ¿Quién?

HUMBERTO: Yo, el Güero.

RUBEN: Pásale.

ENTRA HUMBERTO.

¿Ya sabes lo que le pasó al Diablo?

HUMBERTO ASIENTE.

HUMBERTO: ¿Quién crees que haya sido?

RUBEN: No sé, pero cuando lo descubra me voy a vengar. Lo juro. Ese maldito asesino dese-
rá no haber nacido.

RUBEN ARROJA UNA LATA CONTRA LA PARED.

El Diablo era mi único amigo. Pero juro que voy a vengar su muerte. ¿Lo oyes? ¡Me voy a vengar!

RUBEN ARROJA UNA LATA TRAS OTRA.

HUMBERTO SALE.

CORTE A:

24. EXT. CASA RUBEN. DIA.

HUMBERTO SE APOYA CONTRA LA PARED.

HUMBERTO: ¡Dios santo! ¿Lo mataría yo?

DISOLVENCIA A:

25. INT. RECAMARA HUMBERTO. NOCHE.

HUMBERTO ESTA SENTADO CON MIRADA
AUSENTE ANTE EL TELEVISOR.

VOZ LOCUTOR: En unos momentos presentaremos los mejores videos de este año. Pero antes veremos un reportaje sobre uno de los gángsters más famosos de los años veintes: Douglas Thompson...

HUMBERTO MIRA LA PANTALLA CON ATENCION.

VEMOS EN PANTALLA UNA FOTO DE DOUGLAS
THOMPSON.

...uno de los capos más importantes de Chicago, que solía rodearse de mujeres hermosas y otros no menos famosos gángsters. Uno de ellos era John la Sotta, mejor conocido como "Johnny".

FOTO EN PANTALLA DE JOHNNY. HUMBERTO
ASUSTADO. JOHNNY Y EL SON LA MISMA
PERSONA.

HUMBERTO: ¡Soy yo!

LOCUTOR: Johnny era el brazo ejecutor de Douglas. Pudo llegar lejos en la mafia, pero su vicio por el juego lo llevó a la tumba. Sí, porque por una deuda de diez mil dólares fue acribillado por el propio Douglas...

HUMBERTO: ¡No! ¡No!

HUMBERTO SE DESMAYA.
CORTE A:

26. INT. DESPACHO DOUGLAS. NOCHE.
SE ABRE LA PUERTA. JOHNNY ENTRA LLE-
VADO POR LOS GUARDAESPALDAS. DOUGLAS
LO MIRA SONRIENTE.

DOUGLAS: Hiciste un buen trabajo, Johnny.
Ahora quiero que elimines a dos más.

JOHNNY: Douglas, te lo ruego, te pagaré todo
el dinero en esta nueva vida, pero déjame en
paz.

DOUGLAS: Creo que no entiendes, amigo. Esta
vez no sólo se trata de dinero, sino de mi
propia sangre, derramada por tu culpa. Y eso
debe pagarse con sangre.

JOHNNY: Por favor, Douglas, no más crímenes.

DOUGLAS: Mira, Johnny.

DOUGLAS ABRE LA CARPETA. ESTA VEZ
APARECE LA FOTO DE RUBEN.

JOHNNY: ¡Rubén! ¡No, no lo haré!

DOUGLAS: Tu cuerpo lo está haciendo en este
momento. Observa el cuadro.

DOUGLAS SEÑALA UN CUADRO EN LA PARED.
LA PINTURA DESAPARECE Y SE MUESTRAN
IMAGENES DE HUMBERTO ENTRANDO A LA
CASA DE RUBEN.

RUBEN: ¿Quién está ahí?

RUBEN SE LEVANTA CON RAPIDEZ. HUM-
BERTO SONRÍE. LLEVA UN HACHA.

Güero, ¿qué estás haciendo aquí?

DOUGLAS: Tu espíritu está conmigo, al otro
lado del sueño. Pero tu cuerpo está en el
mundo, y yo puedo manejarlo a voluntad.

INTERCORTES A REACCIONES DE
JOHNNY.

RUBEN: ¡Tú mataste al Diablo! ¡Maldito!

RUBEN SE PARALIZA. HUMBERTO VA A
DESCARGAR UN HACHAZO. RUBEN GRITA.
LAS IMAGENES DESAPARECEN.

DOUGLAS: Omitamos los detalles. Aún hay tra-
bajo por hacer.

JOHNNY: ¿Quién eres en realidad, Douglas?

DOUGLAS: Un buen comerciante. Descubrí que
más allá de la vida hay seres a los que tam-
bién les gusta negociar. Ellos te compraron,
Johnny. Ahora mira.

DOUGLAS ABRE LA CARPETA. AHORA MUESTRA
LA FOTO DE SARA.

JOHNNY: ¡No! ¡Ella no!

DOUGLAS: Acábala, Johnny.

JOHNNY: ¡No!

CORTE A:

27. INT. RECÁMARA HUMBERTO. NOCHE.

HUMBERTO DESPIERTA. ESCUCHA EL GRITO DE SU MADRE Y SE LEVANTA.

CORTE A:

28. INT. RECÁMARA SARA. NOCHE.

SARA ESTA DE ESPALDAS CONTRA LA PARED. DOUGLAS, VIEJO, LA SUJETA DE UN BRAZO. EL CUERPO DE HUMBERTO SE ACERCA A ELLA CON EL HACHA ENSANGRENTADA.

DOUGLAS: Acábala, Johnny.
EL CUERPO SE ACERCA. ENTRA HUMBERTO.

HUMBERTO: ¡Detente!
EL CUERPO GOLPEA A HUMBERTO Y LO HACE RETROCEDER. SARA GRITA. DOUGLAS RIE. EL CUERPO VA HACIA LA MUJER.

DOUGLAS: ¡Acábala, Johnny!

HUMBERTO: ¡No!

EL CUERPO ALZA EL HACHA. HUMBERTO VE UNAS TIJERAS SOBRE UNA MESA.

SE ABALANZA HACIA EL CUERPO Y LE ENCAJA

~~VARIAS VECES~~ LAS TIJERAS EN LA ESPALDA. *→ sin que se vea*

AL MISMO TIEMPO LA ESPALDA DE HUMBERTO EN ESPIRITU SE LLENA DE SANGRE. *→ sin exagerar*
INTERCORTE A REACCION DE SARA.

SARA: ¡Beto!
AHORA SOLO ESTA EL CUERPO. DOUGLAS Y HUMBERTO HAN DESAPARECIDO. SARA LLORA DESCONSOLADA JUNTO AL CUERPO DE SU HIJO.
DISOLVENCIA A:

29. INT. CUARTO DE HOSPITAL. DIA.

EL CUARTO ES MODERNO Y LUCOSO. UNA MUJER JOVEN ESTA RECOSTADA EN LA CAMA. ENTRA UNA ENFERMERA CARGANDO UN BEBE ENVUELTO EN SABANAS.

ENFERMERA: Felicidades, señora. Ha tenido un sano y hermoso varoncito.

LA ENFERMERA SE LO DA. LA MUJER LO CARGA AMOROSAMENTE.

MUJER: gracias. ¡Qué lindo! Bebé, bebé...

SE ABRE LA PUERTA. ENTRA DOUGLAS. LA ENFERMERA Y LA MUJER LO MIRAN CON SORPRESA.

DOUGLAS ANCIANO: DOUGLAS: Oh, disculpen. Me equivoqué de cuarto.

DOUGLAS SE ACERCA AL BEBE.

Pero qué hermoso bebé. Felicidades.

LA MUJER SONRIE.

MUJER: Gracias.

DOUGLAS: ¿Puedo verlo?

DOUGLAS APARTA LAS SABANAS DEL LADO
DE SU HOMBRO Y DEJA VER QUE EL BEBE
TIENE LA MISMA MARCA DE JOHNNY.

Sí, es muy hermoso. Bien, me voy. Tai vez
nos veamos despues. Y disculpen.

MUJER: Hasta luego.

DOUGLAS SALE MURMURANDO:

DOUGLAS: Hasta luego, Johnny.

DOUGLAS SE ALEJA POR EL PASILLO
MIENTRAS SE ESCUCHA MUSICA DE LOS
AÑOS VEINTES.

FADE FINAL.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Movimientos de cámara¹

CLOSE UP (CU). Encuadre correspondiente al Primer plano.

DOLLY. Movimiento realizado por la cámara sobre una plataforma con ruedas. El movimiento *Dolly in* es en dirección al sujeto, hacia él; cuando se aleja de éste se llama *Dolly back* o *Dolly out*.

OVERSHOULDER. Toma por sobre los hombros.

PANNING. Movimiento de izquierda a derecha o viceversa que efectúa la cámara sobre su eje.

PLANOS. En composición visual, distancia relativa entre objetos o sujetos presentes en una escena (primer plano, segundo plano, fondo, etc.). Término para designar diferentes encuadres.

SHOT. Toma.

TILT. Movimiento vertical de la cámara sobre su eje. *Tilt-up* hacia arriba, *Tilt-down* hacia abajo.

TRAVELLING. Movimiento de la cámara que consiste en desplazar ésta de un lado a otro del set o locación, sobre una plataforma con ruedas, de manera distinta al dolly.

TOMA. Elemento mínimo de una película o programa. Shot.

TOMAS SHOTS. Encuadres. Escala de planos. Los nombres de las tomas o shots usados en el lenguaje cinematográfico son:

1. LINARES, Marco Julio, *El guión. Elementos, Formatos, estructuras*, p. 291-297.

LONG SHOT (L. S.). Toma amplia, donde el encuadre de la cámara incluye todo el escenario. Plano general. Panorámica.

MEDIUM LONG SHOT (M.L.S.) Toma amplia que incluye casi todo el escenario, encuadre menor al anterior. Plano medio lejano.

FULL SHOT (F.S.) La persona de cuerpo entero. Plano medio.

KNEE SHOT (K.S) Toma de la persona de las rodillas hasta la cabeza. Plano americano.

MEDIUM SHOT (M.S.) Plano de la cintura a la cabeza. Medio primer plano.

MEDIUM CLOSE UP (MCU) Plano del pecho a la cabeza.

CLOSE UP (CU) Plano correspondiente a la toma de la cabeza.

BIG CLOSE UP (BCU) Gran acercamiento. Parte del rostro, generalmente de la frente a la barbilla. Gran primer plano.

ZOOM. Lente que registra con una profundidad de campo variable. Con este lente se realizan los movimientos llamados *zoom in* y *zoom back*.

Efectos que realizan sobre la diferente toma

CROSS FADE. Acción de sobreponer un sonido a otro para finalmente reemplazarlo. Corresponde a la disolvencia de imagen.

DISOLVENCIA. Efecto óptico que consiste en la transición gradual de una imagen a otra, en donde la primera es reemplazada por la segunda. Se utiliza para connotar cambio de lugar o de tiempo.

DOBLE EXPOSICIÓN. Efecto óptico que se logra al sobre imponer dos o más imágenes simultáneamente.

ESCENA. Subdivisión de un acto en que no cambian los actores. Parte de una obra dramática formada por una o varias acciones. Subdivisión de una secuencia; toma o conjunto de tomas que tienen unidad de tiempo, lugar y acción.

FLASH BACK. Intercorte de una toma, escena o secuencia del pasado dentro del presente narrativo de una historia que se desarrolla en forma lineal.

FLASH FORWARD. Intercorte de una toma, escena o secuencia del futuro dentro del presente narrativo de una historia que se desarrolla en forma lineal.

LOCACIÓN. Lugar fuera de los estudios donde se lleva a cabo la filmación o grabación de algún asunto.

SECUENCIA. Conjunto de escenas con unidad de acción; normalmente tiene un principio y un fin.

TRANSICIÓN. Modo de entrelazar las partes de una obra. Paso de una situación a otra.

WIPE. Efecto óptico que consiste en el barrido de una imagen que es sustituida por otra.

FIGURAS LITERARIAS

- METONIMIA** Tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otro tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada.
- ELIPSIS** Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido - ¿Qué tal? en lugar de ¿Qué tal te parece?
- IRONÍA** Burla fina y disimulada figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.
- PERSONIFICACIÓN** Atribuir vida o acciones o cualidades propias del ser racional al irracional, o a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas.
- AFÉRESIS** Supresión de algún sonido al principio de un vocablo.
- JUEGO DE PALABRAS** Artificio que consiste en usar palabras, por donaire o alarde de ingenio, en sentido equivoco o en varias de sus acepciones.
- ADJETIVACIÓN** Aplicar adjetivos.
- METÁFORA** Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación táctica.
- EXTRAORDINARIO** Fuera del orden o regla natural o común.
- EXTRAÑO,
RARO,
SINGULAR** Dícese de lo que es ajeno a la naturaleza o condición de una cosa de la cual forma parte.
- FANTÁSTICO** Quimérico, fingido que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación. Perteneciente a la fantasía.
- MARAVILLOSO** Extraordinario, excelente, admirable.
- SOBRENATURAL** Qué excede los términos de la naturaleza. O a las cosas relacionadas con las creencias religiosas y con la existencia del alma después de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Arte Funerario, Coloquio Internacional de Historia del Arte, Vol. 1, UNAM, México, 1987.

Ávila Guzmán Xavier Ignacio, María de Lourdes Gómez Castelazo y Héctor Jesús Torres Lima (compiladores), *Antología de estructuralismo*, ENEP Acatlán, UNAM, 1991, 419 pp.

Azar, Héctor, *Palabras habladas*, Cal y Arena.

Barthes, Roland, Humberto Eco, et. al., *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, diálogo abierto, literatura, 4ª. edición, México, 1999, 229 pp.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, UNAM, México, 1984, 197 pp.

Briones B, Margarita, *Cine negro y lo negro en nosotras*, México, 1987, 77 pp.

Chiñón, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido*, Paidós, Comunicación / 53, Barcelona, España, 1993, 273 pp.

Cortés Ruiz, Efraín, *Ceremonias de días de muertos*, Cuadernos de trabajo, Museo Nacional de Antropología, Sección Etnográfica, México, 1975, 87 pp.

El cine sonoro de los años 30 a los 50, "Las distintas épocas del cine", capítulo 2, pp. 120.

Film Noir, An Encyclopedic Reference to the American Style, Edited by Alain Silver and Elizabeth Ward.

Gómez de la Serna, Ramón, *Los muertos y las muertas*, Espasa-Calpe, Colección Austral, 3ª. edición, España, 1961, 139 pp.

González Ochoa, César, *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1986, 197 pp.

H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Alianza editorial, Madrid, 1984, 107 pp.

Linares, Marco Julio, *El Guión. Elementos, formatos, estructuras*, Editorial Alhambra Mexicana, 5ª edición, México, 1994, 302 pp.

Lope Blanch, Juan Manuel, *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*, Centro de Estudios Literarios, UNAM, México, 1963.

López-Pumarejo, Tomás, *Aproximación a la telenovela* 1987, 127 pp.

Louis-Vincent, Thomas, *Antropología de la muerte*, Traducción Marcos Lara, FCE, 604 pp.

Marco Histórico sobre el uso que el Estado ha dado a la radio y la televisión.

Martín Serrano, Manuel, *et. al., Teoría de la Comunicación. 1. Epistemología y Análisis de la Referencia*, Cuadernos de la Comunicación, 2ª. edición, Madrid, 1982, 223 pp..

Martínez Medellín, Francisco J., *Televisa: siga la huella*, Claves Latinoamericanas, 2ª. edición, IPN, México, 1992, 309 pp.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Muerte al filo de la obsidiana*, Lecturas Mexicanas, SEP, México 1986, 153 pp.

Ochoa Zazueta, Jesús Ángel, *Muerte y muertos. Culto, servicio, ofrenda y humor de una comunidad*, SEP. Setentas 153, México, 1974.

Pieget, Jean, *El estructuralismo. Introducción y ubicación de los problemas*, Buenos Aires, Argentina, Proteo, 1968.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Colofón, 4ª. edición, México, 1992, 224 pp.

Schrader, Paul, *El cine negro*, publicado originalmente en la revista Film Comment (Vol. 8, no. 1, primavera, 1972), *Primer Plano*, Traducción Leonardo García Isaac, 67 pp.

Soustelle, Jacques, *La vida cotidiana de los Aztecas en vísperas de la conquista*, F.C.E., México, 1984, 283 pp.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, la red de Jonás, 3ª. edición, México, 1987, 138 pp.

Torres Aguilera, Francisco Javier, *Telenovelas, televisión y comunicación. El caso de México*, Ediciones Coyoacán, diálogo abierto / 25 / comunicación, México, 1994, 151 pp.

Trejo Delabre, Raúl (coordinador), *Televisa, el quinto poder*, Claves Latinoamericanas, México 1985.

Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Editorial Gedisa, Multimedia, 6ª. edición, Barcelona, España, 1996, 197 pp.

Veron, Eliseo, José Medina Pichardo, *et. al.*, *La ventana electrónica. TV y Comunicación*, Ediciones Eufesa, Colección Comunicación, México, 19983, 291 pp.

HEMEROGRAFÍA

¿Cabe la democracia en la televisión? *Revista Mexicana de Comunicación*, Año uno, número dos, noviembre-diciembre, 1988, 55 pp.

Hacia una televisión al servicio de la sociedad ¿utopía o posibilidad?, *Revista Mexicana de Comunicación*, Año uno, número tres, enero-febrero 1989, 55 pp.

“Terror, misterio y suspenso... a la *Hora Marcada*”, *INFOVISA*, publicación interna de Televisa, número 4, octubre, 1990, 31 pp.

“Tony Tijuana: aventuras policíacas con sabor mexicano”, *INFOVISA*, publicación interna de Televisa, número 5, noviembre 1990, 25 pp.

Los Universitarios, “Negro sobre negro”, Difusión Cultura, UNAM, tercera época, no. 38, agosto de 1992, 31 pp.

Orozco Gómez, Guillermo, El proyecto de TV cultural sólo será posible si participa toda la sociedad, ¿prometedor futuro para canal 22?, *Revista Mexicana de Comunicación*, Año tres, número dieciséis, marzo abril, 1991, 62 pp.

Revista Pantalla, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, no. 2, agosto-septiembre-octubre, 1985, 35 pp.

VIDEOGRAFÍA

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, (información tomada del programa de televisión que se presentó en el Canal 13, a propósito del libro del mismo nombre, de la cual se tienen grabaciones)

Hora Marcada, “Galatijos en el mar”, Dirección: Gerardo Pardo, Argumento: Gerardo Pardo y Agustín Tapia (27 de noviembre de 1990)

Hora Marcada, “La última morada”, Dirección: Hugo Macías Macotella, Argumento: Hugo Macías Macotella (18 de septiembre de 1990)

Hora Marcada, “Acábalos, Johnny”, Dirección: Alfredo Gurrola, Argumento: Mario Cruz (15 de mayo de 1990)

ENTREVISTAS

Con la productora de *Hora Marcada* Carmen Armendáriz Pardo

El martes 24 y miércoles 25 de septiembre de 1991.

Con el escritor Paco Ignacio Taibo II, escritor y presidente de la Asociación Internacional de Novelas Policiacas.

El 2 de marzo de 1993.

Con el escritor Mauricio-José Schwarz, escritor y especialista en el género de terror.

El sábado 6 de marzo de 1993.