



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

DESCUBRIENDO LA PRODUCCIÓN TELEVISIVA

INFORME DE DESEMPEÑO PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A :

AZUCENA CELIS LUNA

ASESOR
MTRO. FERNANDO GARCÍA AGUIRRE

MÉXICO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Shei... por rescatarme cuando la vida se había terminado.

A Fabo... por permitirme descubrir lo que es un hombre en su estado puro.

Gracias Dios por el aliento de vida, por el origen, por el espíritu, por la posibilidad, por el existir, por ser la mujer que soy.

Gracias Corazón por la voluntad de amar, por la intención de descubrir, por el deseo de conocer, por la pasión de vivir.

Gracias Papá por la lógica, por la instrucción de la realidad, por la independencia temprana, por enseñarme a leer, por las horas extra en el taxi; gracias por tu apoyo, por tu presencia de día y de noche; gracias por Pineda, por las horas en carretera, por el pan de baqueta; gracias por las partidas de cartas y dominó. Gracias por tu ayuda en las mudanzas y en los arreglos de mis casas. Gracias Padre por estar cerca de mi vida.

Gracias Mamá por el alma y las emociones que en mí conviven. Gracias por el hogar que siempre procuraste, gracias por el alimento, por alistarme para ir a la escuela, por las trenzas; gracias por tu ayuda con las tareas, por los dibujos, por las traducciones; gracias por protegerme; gracias por la ropa, los chuchulucos y las golosinas. Gracias por cuidarme en las convalecencias; gracias por la doctrina cristiana. Gracias Madre por acompañarme en la vida.

Gracias Cuerpo por el sustento, el refugio, la existencia. Gracias por los mecanismos de defensa para mantenerme a salvo; gracias por la fuerza, por la resistencia. Gracias por sanar.

Gracias Flor por la compañía de infancia, por los secretos, por la complicidad, por los cuidados, por abrir brecha, por soportarlo todo primero. Gracias por los paseos con Diana y con Valeria, con Adriana y con Estrella. Gracias por tu mano jalando la mía. Gracias por los juegos a escondidas, gracias por las risas de locas. Gracias por las vacaciones y los fines de semana; gracias por las salidas a la papelería, por las caminatas a la comercial. Gracias por Shei y por Fabo. Gracias por ser mi hermana. Gracias de verdad hermanita mayor, te quiero con el alma y con el corazón.

Gracias Periodismo por la enseñanza, por la posibilidad de comunicarme, por las andanzas, por las bases del conocimiento; por hacerme parte de Canal 22, de TV UNAM, de Canal Once.

Gracias UNAM por ser mi maestra, mi identidad académica, mi formación profesional.

Gracias Montañismo por las enseñanzas de vida, por las cordadas y anclajes; gracias por los volcanes y las cañadas, por los ríos y las cuevas; gracias por Miri, Oli, Chibebo, Lencho, Pedro instructor, Manu, Mayani, Damián, Montse, Jens, Dani papá, Ana Jens y todo Compañerismo.

Gracias CECOA por ser mi formación espiritual, por ser mi Iglesia.

ÍNDICE

Introducción	Pág. 3
Capítulo I. Asociación Mexicana de Reporteros del Aeropuerto.	
Primer contacto con el medio.	Pág. 5
Reportera secretarial. Realización de notas.	Pág. 6
Televisa. El contacto con la cámara.	Pág. 10
Capítulo II. Canal 22... Ve más allá.	Pág. 15
2.1 El servicio social en la pantalla chica.	Pág. 15
2.2 Palacio de Bellas Artes. Lanzamiento como Asistente de Dirección.	Pág. 21
2.2.1 Preproducción o planeación de un programa.	Pág. 24
2.2.2 Producción o grabación de un programa.	Pág. 25
2.2.3 Iluminación y audio.	Pág. 27
2.2.4 Sistemas portátiles o camarógrafos.	Pág. 28
2.2.5 Unidad móvil.	Pág. 30
2.2.6 Asistentes de producción.	Pág. 31
2.2.7 Asistente de dirección.	Pág. 32
2.2.8 Postproducción o edición de un programa.	Pág. 34
2.3 Eventos especiales: conciertos.	Pág. 36
2.3.1 Concierto Navidad en Coyoacán. Carta a Santa Claus.	Pág. 36
2.4 Cultura en Línea, la vida como freelance.	Pág. 38
2.4.1 Sección Música. Aprendiendo el oficio de la realización.	Pág. 39
2.4.2 Sección Artes Escénicas. El contacto con los actores.	Pág. 43
2.4.3 Sección Movimientos alternativos. Conociendo las normas de video.	Pág. 45
2.4.4 Sección Rock. Accidentes de trabajo, responsabilidad de Producción.	Pág. 46
2.4.5 Sección Cine. La introspección, una herramienta creativa.	Pág. 47
2.5 Antagonistas. El deporte también tv.	Pág. 48
2.6 Entretenimiento cultural Canal 22.	Pág. 49
2.6.1 Con permiso. Ensayando la producción de campo.	Pág. 50
2.6.2 Suave es la noche. Atravesando fronteras.	Pág. 51
CAPÍTULO III. TV UNAM. Por mi raza hablará el espíritu.	Pág. 53
CAPÍTULO IV. Producciones independientes.	
La vida en un bolado.	Pág. 55
CAPÍTULO V. CUEC y CCC.	
Conociendo el mundo inalcanzable.	Pág. 60

CAPÍTULO VI. XEIPN Canal Once.

La otra mirada.	Pág. 63
6.1 De Asistente de Dirección a Productor de Televisión.	Pág. 63
6.2 El color de Oaxaca. Profundidad en la entrevista y ritmo en la edición.	Pág. 67
6.3 Asignación como Productora. El alma con número de inventario.	Pág. 72
6.3.1 Los caballeros de la edad media. Conociendo al enemigo.	Pág. 73
6.3.2 El cuarteto de Liverpool en México. Contando historias inventando imágenes.	Pág. 73
6.3.3 Mártires de 1907. Concentrándose en la realización.	Pág. 74
6.3.4 ¿Quién es el que anda ahí? Liberación de derechos de autor.	Pág. 77
6.3.5 Nuestras mejores canciones. El arte de conseguir imágenes de archivo.	Pág. 78
6.3.6 La guía de los 10. La vida a cambio de aliento.	Pág. 80
6.3.7 Tu boleto al Cervantino. Los hijos de la madrugada.	Pág. 84
6.3.8 El caso de la Ficción. El cine en pantalla chica.	Pág. 86
6.3.9 Supervisión de Ficción y Documental.	Pág. 88
Conclusiones	Pág. 91
Bibliografía	Pág. 93

Introducción

La carrera de Periodismo se vislumbraba en la mente como la posibilidad de la Revolución Escrita, el quehacer indomable de la reflexión y la lógica consagradas al bienestar social, nadie me había explicado entonces que esa frase era la utopía más grande que cualquiera pueda siquiera imaginar. A su vez la Universidad Nacional Autónoma de México representaba para mí el Universo Nacional del Conocimiento, la posibilidad única y verdadera de la preparación académica... la cita con el destino fue pactada en la Boleta-Credencial para Examen de Admisión a la UNAM rotulada con el número de comprobante 115999 citando, a Celis Luna Azucena, a presentarse al Examen en el Centro Universitario México, ubicado en la calle Nicolás San Juan # 278, del Valle, Módulo 06, Edificio A, Salón 112, Grupo 226; en el recuadro de opción oscilaba la frase> Ciencias de la Comunicación (Periodismo) ENEP Aragón *Sistema escolarizado; el domingo 22 de febrero de 1998.

La aventura universitaria inició al pasar el umbral de la reja amarilla que separa el Antro del conocimiento de los Antros del vicio que se encuentran en la calle Rancho Seco, dicha aventura continuó con la semana propedéutica impartida por Mauricio (quien por cierto ahora es guardia presidencial) en las jardineras del plantel. Teníamos dinámicas de integración grupal y convivencia espontánea... ahí conocí a mis compañeros de generación, a quienes ahora que trabajo veo muy esporádicamente ya que esto de la producción televisiva no deja mucho tiempo libre y tampoco se puede tener una vida social fluida, además que personalmente no conservo lazos amistosos de alto alcance, eso prefiero lograrlo con mi pareja... ¿ya mencioné que ésta es la profesión con mayor número de divorcios?... incluso es sabido que los maniáticos de

la televisión son gente solitaria no por gusto sino por decisión profesional.

Pues bien, decidí estudiar Comunicación y Periodismo en la entonces Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, obtuve la especialidad en Producción Televisiva integrada con los idiomas de inglés y francés, los cuales a la fecha no hablo ni entiendo al cien por ciento.

En fin que mi estadía en las aulas de la UNAM marcó mi existencia personal y profesional pues la libertad de acción y pensamiento que otorga la Institución es punta de lanza para la propuesta creativa en el campo laboral. Es por ello que, una vez enamorada de la Producción televisiva, busqué preparación especializada en Talleres de Cortometraje, todo para que mi historia profesional se desarrollara de la siguiente manera:

Capítulo I. Asociación Mexicana de Reporteros del Aeropuerto.

Primer contacto con el medio.

El primer contacto con la experiencia profesional real lo realicé al cursar el segundo semestre de la carrera cuando a nuestro profesor de la materia de Nota Informativa y Crónica Noticiosa se le ocurrió la brillante idea de solicitar como requisito fundamental para acreditar la materia que nos reclutáramos en algún medio informativo, es decir, ser parte de *"...los mecanismos técnicos, equipos y aparatos que bajo una organización determinada y normas de trabajo producen mensajes y la organización misma..."*¹, ese sería el 60% de nuestra calificación final comprobable al llevar el primer recibo de pago percibido por nuestros servicios profesionales, el otro 40% por ciento era una compilación de requisitos como tareas, trabajos, exámenes y asistencia. Por los mismos días Francisco Barnés de Castro presentaba una propuesta de modificación al Reglamento General de Pagos de la UNAM, en dicha propuesta se planteaba el alza a las cuotas académicas, lo que ocasionó descontento entre la comunidad universitaria del país, el conflicto desencadenó la creación del Consejo General de Huelga y el estallido de la Huelga Universitaria ,cerrándome las puertas de la UNAM, a la cual recién había ingresado, pero dado que apenas entendía la magnitud del conflicto, para mí la Huelga implicó tiempo de sobra para encontrar un "trabajo" en algún medio de comunicación.

Dada la importantísima misión que se me había encomendado para encontrar trabajo y dado que no conocía a nadie en los medios que pudiera facilitarme dicha empresa... puse manos a la

¹ Rivadeneira Prada, Raúl, Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación, pp. 63.

obra e inicié la búsqueda. Tenía planes para realizar el tan mentado examen al Diario Reforma pero la leyenda urbana decía que a la gente de la UNAM nos trataban muy mal así que no apliqué; pedí cita en Televisa y TV Azteca pero me dijeron que no podían ofrecerme ni siquiera prácticas profesionales; hablé con un vecino amigo de la familia que trabajaba en la Revista Proceso pero me dijo que no podían pagarme un quinto; por fin mamá consiguió una cita en AMRA (Asociación Mexicana de Reporteros del Aeropuerto) donde conocía a la secretaria del Presidente General.

1.1 Reportera secretarial. Realización de notas.

AMRA es la Asociación Mexicana de Reporteros del Aeropuerto y Jaime Durán era el Presidente de dicha Asociación, un hombre de edad avanzada, de trato regio, de voz cansada, un hombre que me recibió en la oficina 94 del Mezanine del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México y quien en la primera entrevista me preguntó por qué quería entrar como "reportera" a AMRA, de mi boca emanaba la abundancia del corazón, yo quería estar ahí para convivir con reporteros, para acercarme a ellos tal como dijera José Pagés Llergo "*...ignoro, pues, cual sea la actividad a la que dediquen su esfuerzo y su talento estos nuevos compañeros, pero si el azar los llevara a ocupar un sitio en la prensa, donde es frecuente ver a la tropa superando en capacidad a sus generales, quisiera sentirlos tan limpios, tan apasionados y verticales en este bello, duro, mágico y alucinante oficio nuestro que es el periodismo*"², y es que en aquel entonces yo tenía un ímpetu

² Caloca Carrasco, Eloy, Recuento histórico del periodismo, pp 105.

por la justicia social y la búsqueda de la verdad de la información que ese fue mi argumento.

Comencé a colaborar con el Sr. Durán como reportera sin título, es decir, patrullaba la fuente como todos los reporteros en busca de la noticia. *"La noticia, para definir su significado con más exactitud, es la información corriente de los sucesos del día puesta al alcance del público, información a menudo muy importante para hombres y mujeres..."*³, pero las notas que yo lograba no llevaban mi firma, podían ser publicadas en el Diario Interno del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México o despuntar hacia las páginas del Diario Excélsior, diario para el cual trabajaba el Sr. Durán.

En aquel lugar el único rostro confiable de entrada era Martita, la conocida de mamá, quien tenía la encomienda de procurar mi buena estancia, encomienda otorgada por mamá no por el Señor Durán, ella representaba una mano amiga en el terreno peligroso de la competencia profesional. Martita en seguida me presentó con los reporteros que ella conocía bien, "es la hija de Silvia Luna" decía una y otra vez, "es la niña", "¿alguien sabe dónde está la niña ahora?", "oye niña tal vez debas ir a patrullar a tal o cual hora" (patrullar era lo que hacíamos en las salas de última espera) Marta tuvo a bien presentarme a su hija Edna Rivero quien era corresponsal de Política de la Agencia France Press y quien me adoptó como su sombra en los rondines de patrullaje por el AICM. Y es que, por si ustedes no lo saben, *la fuente del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México es una de las más difíciles de trabajar después de Presidencia*, es una frase que realmente transcribo de boca de varios reporteros

³ Charnley, V.Mitchell. Periodismo informativo, pág. 17.

que conocí en el AICM, creo que era su manera de decir que su labor era realmente complicada y la realizaban lo más decorosamente posible, porque el AICM se puede entender como aquella *"fuente informante que se caracteriza porque de ella surgen datos con o sin una intención comunicativa claramente definida y que sirven al periodista para reconstruir sucesos en los que no intervino, obtener elementos de juicio para la deducción e inducción o para la ilustración del acontecimiento"*⁴, la labor reporteril de AMRA se basa fundamentalmente en el *chacaleo* con metodología de rondín, es decir, concedido que el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México es la puerta de entrada del mundo a México y de salida para cualquier personalidad de la vida pública mexicana, y dado que ninguna de esas personalidades convoca a conferencia de prensa cuando realiza algún viaje de trabajo o de placer, nuestra labor consistía en patrullar el AICM de punta norte a punta sur, recorriendo los entonces dos kilómetros de longitud entre la Sala 1 y la Sala 36 de salidas y llegadas de vuelos nacionales e internacionales, esto para abordar a cualquier político, senador, diputado, escritor, cantante, candidato a la presidencia, embajador, cardenal, comisionado de derechos humanos, futbolista, músico, artista plástico, teatrero, maratonista, clavadista, poeta, líder de opinión, actor, director de cine, secretario de gobernación, dueño del Centro Histórico o cualquier personalidad que deambulara por aquellos lares esperando la salida de algún vuelo o recién aterrizado de los confines del cielo, así que cuando la nota del día se movía nosotros estábamos listos para capturar la información.

⁴ Rivadeneira Prada, Raúl, Op cit, pp. 64.

Fue Edna quien me presentó a Mary Esther Lazcano, una reportera de Televisa con quien hice mancuerna laboral, bueno realmente éramos Edna Rivero, Mary Esther Lazcano y yo contra toda la bola de reporteros que salpicaban el sudor cuando corrían para ganar la de ocho.

Fue también con estas mujeres con quienes accidentalmente aprendí a cuidarme del sexo masculino en el ambiente profesional, un día en nuestro patrullaje de rutina al extender la mano para saludar a un jefe de seguridad mi brazo quedó tenso como una rama y el individuo no pudo acercarse para darme un beso en la mejilla, yo estaba tan apenada y ellas tan orgullosas de que le hubiese "pintado la raya" de tajo a un hombre que tenía fama de acosador, no había sido mi intención pero entendí que esta niña de 19 años acababa de enviarle un mensaje a un hombre armado... que tuviera cuidado cuando se dirigiera a mi persona, presente o ausente, porque no me intimidaba su apariencia, reputación ni el poder que pudiera tener en la fuente para la que yo reporteaba.

A la par de nuestros patrullajes el ambiente nacional era álgido dado que los candidatos presidenciales se encontraban en campaña, era 1999 y abordábamos en los pasillos de la sala de espera nacional a Porfirio Muñoz Ledo, Roberto Madrazo, Cuauhtémoc Cárdenas y Vicente Fox Quezada, todos se comportaban de una manera tranquila y amistosa en cuanto veían las máquinas grabadoras de reportero de prensa, todos ellos saludaban a Edna por su nombre y cuando llevaban prisa y no podían concederle entrevista le pedían que les llamara por teléfono y así lograba de todas maneras obtener sus notas; mientras que para Mary Esther las cosas eran diferentes porque ella, siendo reportera de Noticieros Televisa, debía respaldar su material con imágenes capturadas donde se generaba la noticia, de esta manera garantizaba que

la voz off escuchada en el noticiero de Joaquín López Dóriga era correctamente avalada por la incuestionable objetividad y apego a la verdad a través de la imagen.

1.2 Televisa. El contacto con la cámara.

En una ocasión Mary Esther estaba cubriendo una nota de supuesto filtramiento de estupefacientes en un avión de la Procuraduría General de la República, nota que yo no pude cubrir debido a que no cupe en el transporte oficial, así que me quedé a patrullar las salas de espera en el AICM, de pronto el individuo que soportó el brazo tenso como una rama me informó de la posible llegada de Carlos Salinas de Gortari por la puerta 22, así que sin querer adueñarme de la información llamé a Mary Esther para informarle el asunto, nadie nos había confirmado el dato pero Mary Esther sabía que debía estar para grabar lo que sucediera, colgué y me dirigí a la sala 22, esperé pacientemente el vuelo de llegada y cuando por fin empezó el descenso de pasajeros no apareció Carlos Salinas, más que entrevista quería hacerle unos cuantos reclamos a nombre del pueblo de México, de pronto salió una señora tapada de pies a cabeza, con sombrero y bufanda blanca cargando a un niño, era la esposa de Carlos Salinas, quien traía escolta y nadie podía acercarse a ella... esa era la nota... arribó a la Ciudad de México, llegada de Cuba, la Señora de Gortari quien no dio entrevistas... eso era todo lo que diría López Dóriga aquella noche, todo lo que se podía decir en cualquier medio, lo demás era invención o mucha creatividad, yo pasé mi nota pero Mary Esther no había llegado para tener la imagen del momento... es decir, Noticieros Televisa no tenía la imagen de la información para

ser transmitida en el Noticiero de Joaquín López Dóriga, ni para que ...*"el televidente, sentado en la comodidad de su hogar, recibiera toda la información a partir de la cual realiza una valoración personal de la manera en que se dicen las cosas, así como de la mirada y actitud que acompañan a la exposición representada"*⁵ a través de las imágenes; en ese momento descubrí por conocimiento de causa la importancia de poseer la imagen de la información, el prestigio laboral de Mary Esther pendía de conseguir imagen para vestir esa nota, la vi derramar lágrimas lamentándose de no haber estado en el momento adecuado en el lugar adecuado... y la televisión no perdona el paso del tiempo, las cosas suceden y no se repiten, absoluta diferencia entre la ficción y el documental o la nota informativa, así que Edna logró conseguir una foto del momento en donde la Señora de Gortari se tapaba el rostro mientras sus guardaespaldas negaban la aproximación a los reporteros que chacaleaban por ahí, dicha foto fue como traficada del bajo mundo, un fotógrafo de un medio sin mayor relevancia andaba por ahí y tenía varias fotos, es costumbre que vendas las fotos a muy buen precio en diferentes medios, es importante no vender la misma foto a dos medios porque no vuelven a recurrir a tus servicios profesionales por falta de ética periodística, bueno digamos fotográfica, pero este fotógrafo le debía un favor a Edna, por lo que le pasó una de sus mejores fotos y se comprometió a no venderla a ningún medio para que Televisa tuviera la exclusiva que todo Noticiero requiere en su emisión estelar; así Mary Esther libró su permanencia en Televisa, Edna quemó una bala en su círculo de favores y yo aprendí que el voraz medio te come vivo pero incluso en esas situaciones existen personas en las

⁵ Yorke Ivor, Periodismo en televisión, pp. 42.

que puedes confiar, siempre debes tener aliados para salir adelante, ahora no sé cómo correspondió Mary Esther a Edna aquel gesto tan inspirador.

Fue en estos mismos pasillos donde conocí a Norberto Moreno, un reportero de la Revista Proceso quien compartió conmigo los tips y experiencia adquirida en años de trabajo en la Fuente del Aeropuerto... "observa el pin de los señores de traje, si el escudo nacional está limpio quiere decir que son diputados... si al escudo nacional lo circunda la banda tricolor quiere decir que son senadores... los dos tienen comisiones que deben cumplir, así que acércate saludando de mano, te presentas por tu nombre completo y añades el medio para el que trabajas... te conviene decir Azucena Celis del Diario Excélsior... e inmediatamente le preguntas por el progreso de la comisión en la que se encuentra" palabras más, palabras menos, me decía Norberto mientras caminábamos por las salas de espera y entonces una vez comprendido el concepto me permitió acompañarlo mientras abordaba a uno de estos seres con pines en la solapa del traje, así aprendí en diez minutos lo que a él nadie le compartió con tanta gracia y tan ejemplificada mente como ese día me había explicado.

Norberto también insistía en la importancia de elegir un tema para hacer un gran reportaje en el que se pudiera dar seguimiento a una corazonada personal y se pudiera *"demostrar la teoría que se tenía y la tesis que sostiene el reportero o periodista"*⁶, iniciar una especie de expediente de una corazonada e investigar hasta que llegado el momento sea oportuno publicar dicho trabajo periodístico, en aquel 1999 tenía un archivo inmenso del tema Gloria Trevi, años después

⁶ Caloca Carrasco, Eloy, Op cit, pp 199.

publicaría el libro *Jueces sin rostro...* nadie dijo que el Periodismo no puede contemplar el espectáculo.

Pero pese al respaldo de Edna, Mary Esther, Norberto Moreno, Martita y el Señor Durán, me di cuenta que el chacaleo en el Aeropuerto no era lo que quería hacer el resto de mi vida, pese a que Durán me veía sentada frente a una vieja máquina mecánica en la que pasaba mis notas, adelantando y retrocediendo el casete de la grabadora reporteril que me habían prestado e insistía que encontraba en mí madera de periodista, que incluso en esa misma silla recordaba a Lolita Ayala quien había llegado mozueta como yo a ese mismo lugar y que ahora despuntaba como una líder de opinión en un Noticiario posicionado en la programación de la Televisora de Balderas, definitivamente yo le agradecía sus palabras pero no era para mí ese correr detrás de los poseedores de los hilos de la nación, había descubierto para ese entonces que la imagen en movimiento... **la televisión**, representaba un interés mayor en mi vida, entendiendo que "*... las cadenas de televisión nos han obligado a ver el mundo a través de sus ojos. Han maquilado la moral, los valores y los principios a su antojo, han inventado clichés, estereotipos del bien y de la perversidad han convertido el lenguaje visual y hablado en la forma más efectiva para exigir o destruir, para sumar o aniquilar. Son en síntesis, armas para la mitificación o para la satanización, y por si fuera poco los medios mexicanos no son más que imitadores de esos vicios...*"⁷ Y yo quería enfilarme en ese ejército para ser parte de un cambio que no ha llegado.

⁷ Caloca Carrasco, Eloy, Op cit, pp 251.

El segundo semestre de la carrera ya se había terminado, incluso la Huelga, ahora podía pasar sin problemas la materia y concentrarme en los próximos semestres y mis estudios de inglés. Así que después de casi un año de estar en AMRA di las gracias a todos mis compañeros y me asumí como estudiante del tercer semestre de Comunicación y Periodismo en la ENEP Aragón. Por supuesto lo que aprendí en ese tiempo de reportera a la fecha sigue siendo parte de mi actuar cotidiano en mis actividades profesionales.

Capítulo II Canal 22... Ve más allá.

De Canal 22 yo sólo sabía que era un canal de televisión... no tenía idea de la programación del canal, mi única referencia eran los programas de educación a distancia de las mañanas, pero hay que decir que cuando no tienes contacto con los medios, un primer contacto puede ser decisivo.

Y quién diría que el técnico que nos vendió la primera computadora familiar, quien realizaba el mantenimiento dos veces al año y quien se convertiría en un buen amigo, sería el contacto que me llevó a ingresar a las filas de Televisión Metropolitana haciendo servicio social en el área de Gerencia de Operaciones.

2.1 El servicio social en la pantalla chica.

Entrando por los Estudios Churubusco, el Ing. José me llevó directamente al área de Gerencia de Operaciones con su amiga Claudia Cajigas, todavía no sé por qué Dios quiso que incursionara de esa manera tan mal sana en la televisión, creo que era una preventiva de lo que me esperaba el resto de los años en este argot.

Lo que me tocó hacer como servicio social en la Gerencia de Operaciones fue: recibir llamadas a la hora que todos los demás salían a comer, anotar las solicitudes de servicios de operaciones técnicas por parte de las producciones de Canal 22, anotar todas las solicitudes autorizadas en el formato de Programación de servicios, sacar copias de dicha Programación y pegarla o entregarla de mano o por debajo de las puertas de las oficinas que requerían tenerla, ah! Porque a la hora que terminábamos dicha labor ya no había nadie en las oficinas de Jefatura y debíamos entregarla de esa manera, ya que los

únicos que deambulaban por la televisora a esa hora eran los técnicos de estudio, editores, reporteros del noticiero y los servicios social, recordemos que *"si la televisión es un rompecabezas, entonces la mayoría de las piezas las constituyen los técnicos altamente capacitados que contribuyen en forma significativa a la creación de la imagen final..."*⁸, porque aunque yo no era "técnico especializado", el hecho de convivir con estos personajes que sostienen la base de la pirámide televisiva, me contagiaba para estar hasta altas horas de la noche en las instalaciones, de tal suerte que conocí a todos y digo TODOS los empleados de Canal 22 de aquel entonces, tanto de oficinas operativas como administrativas, tanto de producciones como de noticias, tanto de servicio social como de jefaturas, tanto técnicos como ingenieros, tanto asistentes como productores, tanto recepcionistas como directivos, todos con iniciativa en las actividades de sus áreas.

De este trato con el personal de Canal 22 aprendí cuánto ayuda estar relacionado laboralmente, es como tener la llave a un mundo al que pocos pueden acceder, si te conoce un elemento de un área, todos los demás elementos de esa área te ubican como amigo y te ayudan laboralmente, abres puertas insospechadas de colaboración y lealtad para lograr un objetivo común, en nuestro caso la producción televisiva, incluso a la fecha si recorro los pasillos de Canal 22, puedo saludar de mano y nombre a la mayoría de la gente que labora en esa empresa. Y he podido apreciar las evoluciones, por ejemplo, ahora Huemanzin Rodríguez es el principal reportero-conductor de Canal 22, Juan Jacinto Silva es el Director de Noticias y todos los involucrados en el área de producción

⁸ Yorke Ivor, Op cit, pp. 30.

han cambiado de puestos y de niveles, unos suben, otros bajan, otros ya no están, pero todos, absolutamente TODOS tienen que jugar el juego de los medios masivos de comunicación en los medios públicos mexicanos... TODOS, incluso yo.

Uno de los mayores aprendizajes que rescato del servicio social es la adquisición de paciencia y humildad, ya que el mal trato que recibí por parte de mi jefa de servicio social fue el mejor entrenamiento para desempeñarme en cualquier empresa, aprendí que las buenas intenciones y la actitud dispuesta no es valorada por las jefas en los trabajos, al contrario es motivo de alerta femenina y te exigen duplicar el esfuerzo y el tiempo de espera para ser merecedora de oportunidades y reconocimiento por tu labor, pero al cabo tuve que pasar por ciertos momentos duros que a final de cuentas te forjan el carácter para lo que sigue, sea lo que sea.

Fue durante el servicio social que tuve el acercamiento práctico a la edición lineal o corte directo de betacam a betacam, que es como la era prehistórica de la edición contemporánea, la cual ahora te permite hacer una *"...edición en video, asistida por ordenador, que puede localizar y alinear cuadros específicos con código de tiempo en el proceso del montaje final"*⁹.

Yo me interesé mucho por estar como servicio social de la producción Cultura en Línea, quería ser parte de quienes viven en el ojo del huracán, por así decirlo, era algo que me emocionaba y me llenaba de un sentimiento de prosperidad, hasta cometí una imprudencia con tal de ser parte del equipo de producción, porque en una ocasión el editor me pidió ayuda

⁹ Rabiger Michael, Dirección de documentales, pp. 561.

para editar algo a corte directo de betacam a betacam y yo por supuesto dije que sí podía hacerlo, aunque en mi vida lo había hecho, es decir, en la ENEP nos habían hablado de "editar en betacam" y habíamos visto a Óscar editar pero nunca, NUNCA nos habían dejado hacerlo a nosotros mismos, así que qué experiencia podía yo tener en ese asunto, yo sólo tenía el vago conocimiento teórico de que *"todas las videograbadoras análogas o digitales trabajan con base en el mismo principio: graban señales de video y audio en una cinta única de videotape plástico para convertirlas después en señales que pueden ser observadas y escuchadas por medio de un aparato receptor de televisión...las videograbadoras profesionales de videotape son parecidas a una máquina casera, con la diferencia de que tienen más controles de operación y partes electrónicas más complejas para asegurar una mayor calidad de imagen y sonido."*¹⁰ La verdad que lo intenté e hice mi mejor esfuerzo, piqué botones hasta que de pronto me encontraba haciendo lo que me proponía con las imágenes que veía en los monitores, como no sabía bien a bien qué botones debía apretar para que se pegaran las imágenes siempre apretaba la secuencia de botones que presioné desde el inicio, de esa manera las imágenes quedaban editadas, yo misma me sorprendía de que lo estuviera haciendo, estaba muy preocupada porque sabía que aquella edición era para hacer una cápsula que se debía insertar en el programa terminado, pero a mí me importaba demasiado ser parte de todo aquello, quería intentarlo todo y me iba a esmerar, seguía la filosofía de que *el que persevera... alcanza*.

Cuando llegó a su fin mi prestación de servicio social en Canal 22 tomé la decisión de buscar audiencia con Rodolfo

¹⁰ Zettl Herbert, Manual de producción de televisión, pp 13.

Ortiga, Director de Producción de Canal 22 de aquel entonces, para ofrecer mis servicios y que él me ubicara en alguna producción, me dispuse a visitarlo ya que lo conocía de vista de sus citas con la Gerente de Operaciones Claudia Cajigas. Considero relevante contar la anécdota de mi inserción como asistente de producción:

Llegué al edificio de Oficinas Administrativas de Canal 22, aquel edificio estaba flanqueado por un policía y una recepcionista que no te dejaban pasar si no les decías con quién tenías cita, inventé que iba de parte de la Gerencia de Operaciones y me dieron acceso... por supuesto cuando llegué al segundo piso había más obstáculos que atravesar, ahí dije que estaba haciendo una investigación universitaria que se trataba de... en una puerta decía *adquisiciones extranjeras*... "adquisiciones extranjeras" -dije- y que quería hablar con la persona responsable de tal asunto para hacerle una entrevista, por supuesto han de saber que antes de entrar al edificio le llamé por teléfono a mi padre para decirle que iba a probar suerte, claro él no suponía que probar suerte era asaltar de improviso el segundo piso del edificio administrativo de Canal 22, tampoco había un plan así que por eso me salieron esas palabras. Regresando al asunto, continué con mi pantomima y me dijeron que tomara asiento para esperar al Lic. Eduardo de Adquisiciones Extranjeras, pero yo realmente estaba al pendiente de poder pasar con el Director de producción, en un descuido de la secretaria del área de Adquisiciones Extranjeras me dirigí a la oficina de Rodolfo Ortega, toqué a la puerta y él estaba en su escritorio sumamente ocupado, me dijo que podía entrar, me presenté saludando de mano, así como me presentaba en mi trabajo reporteril en el Aeropuerto, le dije que acababa de terminar el servicio social, él expresó recordarme como colaboradora

de Claudia Cajigas, eso me pareció un punto a mi favor y entonces me armé de valor para soltarle la letanía... -he terminado el servicio social y quiero poner en práctica lo que me han enseñado en la Universidad, sólo pido un apoyo en mis comidas y transporte y tengo mucho entusiasmo en colaborar, además tengo el conocimiento y experiencia de la logística operativa del Canal 22 debido a mi servicio social-, justo terminé de decir todo aquello cuando Rodolfo estiró unos papeles hacia mí mientras decía -mañana hay una grabación en Bellas Artes, tiene que estar todo listo- y yo no entendía, pero él dijo -quieres trabajar ¿no?, checa con Agustín y Raúl que esté todo listo y ayuda en lo que haga falta, te voy a pagar por hacer eso-, yo no lo podía creer pero tomé las hojas, comencé a leerlas y dije -"sí claro!, checo todo con ellos"- yo no tenía idea de qué había que "chechar", sólo sabía que estaba adentro, así que me puse en contacto con Agustín y Raúl e inicié la travesía por esta aventura de la producción televisiva, así sin palancas, sin un apoyo amistoso en el peleado mundo de los productores y directores de cámaras, entré simplemente como Asistente del Director de Producción de Canal 22.

2.2 Palacio de Bellas Artes. Lanzamiento como Asistente de Dirección.

Empezó entonces la aventura de la producción televisiva, y nada más y nada menos que con El Palacio de Bellas Artes como escenario de bienvenida, ya que me asignaron como asistente de dirección y/o producción en los eventos especiales de Canal 22, es decir, todos los eventos que el canal cubría en Bellas Artes y mi labor consistía en *"apoyar al productor y director durante la producción real. Durante los ensayos tomar notas de las sugerencias del productor y/o director para mejorar el programa"*¹¹.

Rodolfo Ortega era el productor, es decir, *"quien está a cargo de una producción individual... responsable de todo el personal que trabaja en la producción y de coordinar los elementos técnicos y no técnicos. Con frecuencia funge también como escritor y director"*¹², así que entré a Bellas Artes con el pie derecho, acompañando al Director de Producción de Canal 22, quien me presentaba con toda la gente y me permitía estar donde estaba la acción.

El día que grabamos la Ópera Alicia llegamos a Bellas Artes y nos presentamos con el Director de Escena Luis Miguel Lombana y con la actriz Elena de Haro, porque es protocolo que la Producción Teatral tenga este encuentro con la Producción Televisiva ya que la grabación implica coordinación en los momentos de "entrada" de cada uno, *"antes de iniciar el ensayo y la grabación, es necesario que el director realice un breve recorrido con el equipo de producción y después con el elenco, a fin de explicar los puntos esenciales de la*

¹¹ Ibid, pp 385.

¹² Idem.

producción, como las posiciones de cámara, tomas específicas y las acciones principales"¹³, una vez realizado el protocolo Rodolfo Ortega prosiguió a acordar los detalles técnicos de la grabación, solicitando el apoyo de la actriz para llevar consigo un micrófono pectoral inalámbrico, mejor conocido como micrófono lavalier, el cual *"es probablemente el micrófono más usado en televisión... puede sujetarse en la chaqueta o vestido como un prendedor de corbata, o colgarse alrededor del cuello como un collar... la calidad del audio es aceptable y algunas de sus ventajas son: facilita la libertad de movimiento, elimina problemas de iluminación y no requiere personal adicional para su operación"*¹⁴, lo que ayudaba la grabación de la ópera para que la unidad móvil pudiera registrar su audio limpio, nunca había imaginado lo cerca que debe estar un micrófono para que se tenga buen registro del audio, y he aquí que ocurrió algo que me hizo darme cuenta de las prioridades en televisión... resulta que el micrófono que llevaban para la actriz no tenía pilas así que pidieron al microfonista fuera a comprar unas pilas y pidiera factura por ellas, Rodolfo Ortega sacó dinero de su cartera y dijo que se compraran las pilas necesarias, a partir de entonces vi cómo los productores se desprenden de bienes propios en beneficio de sus producciones, incluso me ha tocado experimentarlo en carne propia.

Para la grabación del evento, la producción aseguraba el contenido contratando al Maestro Manuel Irizar, un crítico teatral que se sentaba junto al Director de Cámaras para indicarle en qué momento y por cuál lado del escenario harían su entrada los personajes de la Ópera, de esta manera la grabación corría en tiempo real y se pueden tener los

¹³ Zettl Herbert, Op cit, pp 500.

¹⁴ Bravo Raymond, Producción y dirección de televisión, pp. 54.

momentos álgidos de la ópera sin perder detalle, porque es sumamente estresante el trabajo en unidad móvil, los directores de cámaras suelen ser individuos que se transforman a la hora de correr cámara ya que *"el director no sólo debe preocuparse de la visualización de cada una de las tomas, sino también de la secuencia inmediata de éstas"*¹⁵, *"por lo general, cuando se dirigen múltiples cámaras el director procura crear un producto lo más acabado posible, es decir, que necesite poca o casi nada de edición en posproducción"*¹⁶, así que el director debe tener toda su concentración en la grabación, dirigiendo los encuadres, movimientos de cámara y switcheo, *"las funciones básicas de un switcher de producción son (1)selección de una fuente apropiada de video entre varias entradas, (2) desempeño de transiciones básicas entre dos fuentes de video y, (3) creación o acceso de efectos especiales"*¹⁷ para la grabación del master, es en verdad cuestión de coordinación y control de la situación, en la unidad móvil se sienta el director de cámaras junto al switcher, ahí mismo está el operador del generador de caracteres, quien *"escribe y/o recobra los nombres y otros materiales gráficos de la computadora para integrarlos a la imagen de video"*¹⁸, luego está el ingeniero de audio que recibe la señal de audio y la mezcla dando salida para la grabación; en unidad móvil se graban los programas como si se estuvieran transmitiendo en vivo, por eso no hay espacio para cometer errores.

En otra ocasión participé como asistente de producción y dirección en la producción de la Magna Presentación del

¹⁵ Zettl Herbert, Op cit, pp 470.

¹⁶ Ibid, pp. 467.

¹⁷ Ibid, pp 252.

¹⁸ Ibid, pp. 388.

Centro Nacional de Expresiones Artísticas Tradicionales de Corea en el marco del Mundial de Futbol Soccer Corea 2002. En este evento fue donde entendí la función del proceso de producción en su totalidad, me tocó estar por primera vez en la planeación, producción y postproducción de un programa a transmitirse por televisión.

2.2.1 Preproducción o planeación de un programa.

"La preproducción es la etapa que determina la calidad del programa. Consiste en una reunión en la cual interviene todo el personal técnico, aportando sus especialidades..."¹⁹

En esta etapa me encargaron tramitar:

- Solicitud de equipo técnico al Canal.
- Permiso de grabación en el Palacio de Bella Artes con acceso para el personal.
- Servicio de alimentación para todo el crew, *"the group of people involved in some phase of the making of a film"*²⁰ (el grupo de gente involucrada en alguna fase de la producción de un rodaje).
- Renta de equipo especial con el que el Canal no contaba el Canal, es decir equipo extra.

En esta faceta del proceso realizamos el scouting técnico (palabra inglesa que hace referencia a *"...any place other than a studio where a film is in part or completely shot"*²¹)

¹⁹ Bravo Raymond, Op cit, pp. 192.

²⁰ Konigsberg Ira, The complete film dictionary, pp. 79.

²¹ Ibid, pp. 220. *"cualquier lugar fuera de un estudio donde se graba una parte o la totalidad de un rodaje"*

y que en la práctica es *"la inspección técnica que incluye aquellos elementos que influyen directamente sobre los procedimientos de producción"*²².

El Director me indicó las posiciones de las cámaras, explicándome que se emplazan en un medio círculo frente al escenario, empezando por los palcos de izquierda a derecha de frente al escenario, pasando por el pasillo ciego, y así hasta la pierna derecha del escenario.

En el scouting se acuerda con la gente de relaciones públicas o comunicación social de la locación, , el horario de acceso a las instalaciones, se especifica el tipo de permiso que se tramitará, en el cual se asienta el número de personas que trabajarán por parte de la producción y se delimita el sitio de estacionamiento de vehículos; es decir, se consideran todos *"los elementos del scouting: contacto, lugar, tiempo, cámaras, iluminación, audio, artículos de producción, permisos y apoyos especiales para la producción"*²³.

Así fue hecho, tuvimos el scouting y me indicaron todo lo necesario para llegar el día de la grabación con la unidad móvil y toda la gente para instalar cámaras y micrófonos.

2.2.2 Producción o grabación de un programa.

La producción se refiere a *"The various stages of putting the story on film after preproduction planning and before the final editing. These stage include all the physical*

²² Zettl Herbert, Op cit, pp 504.

²³ Ibid, pp 506-507.

*preparations for shooting and the actual shooting itself. When the film is -in production- it is actually being shot"*²⁴

Para este momento todo el crew de producción se encontraba con las indicaciones precisas para realizar la grabación, y a mí como asistente de dirección, me competía *"asistir al director durante la producción real...tomar los tiempos para el director...establecer previamente tomas específicas de la cámara"*²⁵

Para la grabación de la Magna Presentación del Centro Nacional de Expresiones Artísticas Tradicionales de Corea se colocaron las cámaras como acordamos en el scouting, empezando de izquierda a derecha frente al escenario, entre mis funciones también me encargué de tener confirmado el orden de los piezas musicales presentadas, esto es importantísimo porque cuando estás en postproducción tienes que insertar títulos de las mismas superponiéndolas a la imagen de la grabación, como cuando en un concierto sale un letrero diciendo el título de la canción, el intérprete, el autor y el año de composición; pues así de precisos tienen que ser los datos en toda grabación, me pedían que anotara nombre y cargo de los entrevistados, título, intérprete, autor y datos curiosos de cada número de la Gala. Froylán López Lavín me pedía que le especificara qué instrumentos musicales se tocarían en cada número y de qué color iba a ser el vestuario, para lograr esto, durante el ensayo general

²⁴ Konigsberg Ira, Op cit, pp. 310. *"Las distintas etapas de llevar la historia a rodaje después de la planeación en preproducción y antes de la edición final. Estas etapas incluyen los preparativos físicos para el rodaje y el rodaje en sí mismo. Se dice que el rodaje está -en producción- cuando está en etapa de grabación".*

²⁵ Zettl Herbert, Op cit, pp 385.

hacía anotaciones que servían al momento de grabar el evento. Me di cuenta que cada área atiende sus propios rubros:

2.2.3 Iluminación y audio.

"La iluminación contribuye en gran medida a crear ambientes determinados"²⁶... "hay varios métodos para seguir el movimiento del actor pero en realidad todos ellos se derivan del principio básico de las tres fuentes de luz (key light, fill light y back light)"²⁷

Sin embargo, cuando hay una Compañía Teatral que ha montado el escenario, el técnico de iluminación de producción era el encargado de negociar con el Palacio de Bellas Artes la iluminación de escenario necesaria para que los bailables o piezas musicales presentados fueran registrados por las cámaras de televisión, esto ya que las compañías teatrales ensayan sus puestas en escena con su diseño de iluminación, pero para las grabaciones a veces deben apoyar un poco subiendo la cantidad de luz que originalmente tenían prevista, por supuesto nunca te dejan manipular su iluminación a grandes rangos, pero se puede negociar que suba un poquito la intensidad, de hecho hay ocasiones en las que cuando los iluminadores del Canal proponían ciertos toques después del ensayo general, a la compañía teatral le parecía muy buena idea para enfatizar ciertos trazos escénicos, todo tiene que ser armónico; es decir, el trabajo de televisión es un trabajo en equipo completamente.

²⁶ Bravo Raymond, Op cit, pp. 39.

²⁷ Ibid, pp. 37.

*"El sonido consiste en partículas de aire en movimiento...se manifiesta por medio de la energía física...se percibe a través del oído, órgano que vibra al producirse el movimiento físico de las partículas de aire agitadas por un generador de sonidos... tres son las características del sonido: calidad, intensidad y duración"*²⁸.

El personal de audio se encarga de *"todas las operaciones de audio. Durante el programa opera la consola de audio. Se le llama también ingeniero de audio"*²⁹ y debe microfonear adecuadamente todos los elementos actorales o instrumentales de la puesta en escena, se meten hasta la cocina con tal de que sus micrófonos estén en el lugar adecuado para registrar el audio con la mejor calidad. Por supuesto ellos también estaban presentes durante el ensayo general para ver los movimientos de escenografías, personajes, bailarines e instrumentos musicales, y una vez terminado el ensayo general, también negociaban si se podían poner micrófonos en puntos específicos del escenario.

2.2.4 Sistemas portátiles o camarógrafos.

Este es el nombre que recibe el equipo de camarógrafos, que son quienes *"operan las cámaras"*³⁰.

En casi todas las televisoras públicas que conozco (Canal 22, TV UNAM, Canal Once) el sistema portátil se compone por:

²⁸ Ibid, pp. 49.

²⁹ Zettl Herbert, Op cit, pp. 388.

³⁰ Idem.

- Camarógrafo, quien opera la cámara durante las grabaciones, por lo que es el responsable del registro técnico de video.
- Responsable técnico, quien es el único autorizado para abrir el equipo en caso que tenga alguna falla técnica, también es el responsable de los niveles de audio de las grabaciones.
- Asistente técnico, quien apoya en el traslado del equipo, emplazamiento de cámara, colocación de lámparas y casi siempre es quien conduce el vehículo del sistema portátil.

En algunas ocasiones televisoras no existe la función de Responsable técnico, por lo que el Camarógrafo hace dicha labor.

Cada sistema portátil tiene asignado un equipo de trabajo que consta de:

- Cámara con tripié
- Kit básico de iluminación
- Vehículo para transportarse

Al momento de registrar la imagen se debe tomar en cuenta lograr una adecuada temperatura de color, si estamos en interior puede ser 2800 grados Kelvin, si estamos en exterior lo normal es 5600 grados kelvin.

Los camarógrafos también deben cuidar encuadre y composición de la toma, por lo que manejan la topología del plano o lenguaje cinematográfico, *"normalmente el plano de encuadre se clasifica tomando como referencia la figura humana. Así, los planos más usuales toman el nombre de la parte del sujeto*

que encuadran"³¹ como plano general, plano medio, plano detalle, así los camarógrafos deben acostumbrarse a escuchar por los audífonos las instrucciones del director de cámaras. Además que con la premura de las indicaciones la toma debe ser visualmente armónica, claro esto no se improvisa, tienen años de experiencia. Por lo general los camarógrafos dan propuesta de tomas, cuando el director de cámaras está en la premura de la grabación puede confiar que sus camarógrafos le propondrán encuadres de vez en cuando.

2.2.5 Unidad móvil

*"El camión para transmisiones remotas o unidad móvil es una pequeña cabina de control de estudio y cuarto de equipo a la vez. Contiene: centro de control del programa con monitores de preview y de línea, un switcher, un generador de caracteres; centro de control de audio con una consola de audio y grabadoras de audio en cinta, bocinas de monitoreo y sistemas de intercomunicación; centro de grabación de video con diversas grabadoras de video de alta calidad, centro técnico de controles de cámara..."*³²

Ahí arriba en la unidad móvil va el director de cámaras y el sonidista que recibe la señal de audio.

Es como tener la propia orquesta musical pero en su versión de producción, donde el director de cámaras lleva la batuta de todos.

En el caso de la unidad móvil, los camarógrafos tienen asignado un asistente y deben ensayar la grabación junto con el Director de cámaras, para prever movimientos, practican

³¹ Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía José, Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual, pp. 32.

³² Zettl Herbert, Op cit, pp. 501.

encuadres, pero sobre todo, el ensayo les sirve para acoplarse a la forma de trabajo de su director de cámaras, son ellos los responsables del buen registro de la imagen en las grabaciones de todas las producciones.

2.2.6 Asistentes de producción

"Apoya al productor y director durante la producción real. Durante los ensayos toma notas de las sugerencias del productor y/o director para mejorar el programa"³³

Ninguna producción podría lograrse sin los asistentes de producción, en ellos recae la ejecución de las indicaciones del productor y/o director, son los encargados de "chechar" TODOS los asuntos relacionados con la grabación, desde darle un vaso con agua al director de cámaras hasta gestionar la buena colocación de las cámaras en los lugares seleccionados. A mí me tocaba de vez en vez fungir como asistente de producción, consiguiendo los datos de los números que se presentaban, consiguiendo los nombres de los entrevistados, encargándome de que estuvieran listas las cintas para master, en fin, aprendiendo la labor de la producción televisiva, es en verdad el puesto en el que más se aprende porque es a quien le toca hacer más cosas durante el proceso.

2.2.7 Asistente de dirección

³³ Zettl Herbert, Op cit, pp. 385.

*"Asiste al director durante la producción real. En las producciones de estudio toma los tiempos para el director. En producciones complicadas ayuda a que estén listas varias operaciones como establecer previamente tomas específicas de la cámara o solicitar la activación de la VTR de grabación"*³⁴.

Es el encargado de acordar con el director la planeación de una grabación y al momento de realizarla, es el encargado de ajustar todo para que se grabe como se planeó.

En esta Magna Presentación del Centro Nacional de Expresiones Artísticas Tradicionales de Corea me tocó sentir por primera vez la presión de ser asistente de dirección, ya que cuando llegamos al llamado con toda la gente de la unidad móvil, mi director no había llegado y entonces todo el crew estaban esperando que yo diera instrucciones y, aunque tenía claro los acuerdos a los que había llegado con el director, se siente demasiada presión que te pregunten al mismo tiempo... en dónde van las cámaras, cuántos micrófonos quieres, a quiénes vamos a entrevistar, a qué hora nos emplazamos, yo lo único que quería era que llegara el director, así que le llamé por teléfono y me dijo "Azucena confío en ti, toma las decisiones correctas", y eso hice, así que cuando Froy llegó ya estaba todo listo y no hizo ninguna modificación de mis indicaciones, a eso yo le llamo trabajo en equipo.

He de decir que entrar a Bellas Artes por la puerta trasera es un privilegio que no tiene cualquier persona, es decir, tú puedes pagar un boleto muy caro por estar sentado en butacas

³⁴ Idem.

frente al escenario, pero es una pequeña recompensa llegar con vehículos de producción, bajar el servicio de alimentación y colocarlo en el patio del Palacio, además de que fueran abiertas las puertas traseras para que entrar con todo el equipo de producción, pudiendo ser testigo y parte de los movimientos y ajustes de preparativos para la presentación de eventos especiales y su grabación. Pude entrar y salir por las puertas que dan a los costados del escenario, incluso bajar al sótano para estar en la sección de la Orquesta, estar en camerinos, estrechar la mano de la gente que hace posible que el Palacio de Bellas Artes brille como si tuviera luz propia, de hecho cuando se acaba el show y la sala se vacía, es impresionante contemplar el silencio que enmudece la sala principal del Palacio, con sus terciopelos rojos, sus orillas doradas y su vitral excelso, todo es silencio, nada ha pasado, nadie ha quedado, todo ha sido un sueño.

Pero en verdad nada se compara al momento en que comienza a entrar la gente, el barullo se apodera de la sala del Palacio, el terciopelo rojo apenas si se distingue entre la media luz que ambienta las butacas, los vestidos brillan y las lentejuelas se reflejan en el vitral, la marea de gente entra y se sienta, mientras esto ocurre afuera, sobre la banqueta, la unidad móvil se convierte en un huracán, inician los gritos, todo debe estar listo, nunca falta que dos minutos antes de iniciar el evento falla algún equipo y entre gritos y desafores todo siempre sale bien

2.2.8 Postproducción o edición de un programa.

*"Las actividades de postproducción dependerán de qué tan compleja se proponga que sea la edición...el director sigue siendo responsable de las principales decisiones de edición y mezcla de sonido...las tareas de edición las maneja el editor de video en cinta, con un mínimo de supervisión del director. Sin embargo, es recomendable que el director trabaje junto con el editor hasta que la posproducción finalice"*³⁵

Esta etapa del proceso de producción es donde se le termina de dar forma a la escultura que fuera la grabación, es decir, es el momento en que se detalla el producto llamado programa. Una vez que tenemos grabado nuestro evento especial con unidad móvil, es obvio que al director de cámaras se le pueden ir algunos camarazos, o que alguna toma no coincida con el momento de audio que estamos escuchando, así que el material pasa por postproducción, esto es, se insertan tomas para corregir errores cometidos en la dirección de cámaras, como al estar viendo a cuadro una doncella con vestido dorado y en audio tenemos un solo de guitarra, pues sería buena idea ver el solo de guitarra, así que buscamos en las tomas que tenemos ese solo de guitarra y lo insertamos en edición sobre la doncella de vestido dorado.

También en la post es donde se terminan de insertar elementos gráficos al programa, como la cortinilla de entrada, las plecas con títulos y el roll de créditos.

Recuerdo que en esta Magna Presentación del Centro Nacional de Expresiones Artísticas Tradicionales de Corea, cargué un roll de créditos como de 100 nombres coreanos, por supuesto pasaron en un minuto al aire, tal vez nadie leyó nada, pero

³⁵ Zettl Herbert, Op cit, pp. 491.

mi director Froylán López estaba encantado con el simpático gesto de que alguien se tomara la molestia de cargar los nombres de todos esos coreanos, por si fuera poco lo hice dos veces porque una vez se perdió el archivo de la computadora. Recuerdo también que durante la postproducción de este programa fue cuando me liberé totalmente del cordón umbilical que me unía a mis padres, se cambió por un apoyo sincero ante los pesados horarios que debía cubrir; entrábamos a la sala de postproducción a las diez de la noche y salíamos a las cuatro de la madrugada, mi papá iba por mí todas las madrugadas, a las cuatro de la mañana sin falta estaba mi papá afuera esperándome para llevarme a casa, por cierto que seguía en la carrera así que llegaba a casa, me metía dos horas a la cama y luego otra vez a clase de siete de la mañana, la verdad en aquel entonces podía hacer esas cosas, ahora me cuesta mucho trabajo desvelarme.

Incluso llegó el momento en que mi producción pagaba un taxi para cubrir mi transportación a casa, o de plano mi director o productor me daban un aventón hasta la puerta de mi casa, todo esto del trabajo en equipo es la mejor lección que te deja el trabajo en televisión, haces fraternidad con los diferentes compañeros, porque no con cualquier persona te desvelas hablando de cuadros, imágenes, música y back de créditos en una sala con aire acondicionado, sólo con los mismo locos que como tú... hacen televisión.

2.3 Eventos especiales: conciertos.

El último trimestre de 2001 estuve apoyando la realización de eventos especiales como asistente de dirección y/o producción. Hicimos incluso un especial de Omara Portuondo cuando vino y se presentó en Palacio de Bellas Artes, de ahí aprendí que toda gran personalidad se gana el respeto en una entrevista, asimismo estas grandes personalidades respetan el trabajo del realizador de televisión. Recuerdo a Raúl Maldonado montando el cuadro en la sala con piano del hotel Presidente de Avenida Reforma. Estábamos todos listos esperando a la Señora, quien, con tantas ocupaciones nos hizo esperar un poco pero Maldonado no hacía más que mejorar el cuadro y las luces para que Omara luciera muy bien, de todas estas entrevistas me tocaba la tarea de ponerme de standing (palabra inglesa que hace referencia a "*an individual with the same physical characteristics as a major performer who replaces the actor or caters while the lights are set and camera position and movement are established*"³⁶), ahí aprendí la técnica de agregar un difusor como filtro a la lámpara para minorizar la intensidad de la luz y así evitar que el entrevistado se sintiera incómodo durante nuestra charla.

2.3.1 Concierto Navidad en Coyoacán. Carta a Santa Claus.

Como asistente de producción de eventos especiales también me tocó la realización de un concierto Navideño otorgado por el tenor Fernando de la Mora en la Iglesia del Centro de Coyoacán, evento para el cual también se programó un scouting al que asistimos producción, iluminación, audio, ingeniería y

³⁶ Konigsberg Ira, Op cit, pp. 389. "*un individuo con semejanza física al actor principal quien reemplaza al actor o actriz mientras las luces son montadas y la posición y movimiento de la cámara son establecidos*"

por supuesto el contacto de Comunicación Social de la Delegación Coyoacán, con quien nos pusimos de acuerdo sobre todas las necesidades de producción, y es que esa locación no era como el Palacio de Bellas Artes que ya era una locación conocida y se sabía perfectamente el sitio donde se emplazaban las cámaras y cómo era la mecánica y movimiento del asunto, ahora la locación era distinta y nunca habíamos grabado ahí, por lo que teníamos que estar al pendiente en todo momento de los movimientos escénicos o en este caso musicales para poder estar al pendiente con la Unidad Móvil. Teníamos todo listo cuando llegó el día de la grabación, sólo que cuando llegamos hubo que tapar con mantas negras los costados del atrio principal para enmarcar la iluminación que queríamos lograr, ahí fue donde conocí los miles, esas lámparas de tungsteno con 1000watts de potencia que se usan para iluminar espacios amplios, de hecho se usan en los foros de televisión, y en este caso los usó el iluminador para darle volumen a la bóveda del atrio principal. Colocar las lámparas tiene todo su arte, porque se deben colocar de manera que la luz bañe el objeto iluminado pero sin que estorben a la escenografía, así que hubo que colgarlos muy alto y saliendo del candil principal para que no estorbaran, en fin la iluminación quedó muy bien, luego hubo que mantener la tarima del escenario porque esas templetas que se arman sin pensar en que serán grabados por la lente de una cámara pues no tienen un diseño digno de ser fotografiado, así que la tarima por sí misma era grotesca a la vista, era un conglomerado de tablas y palos clavados entre sí, con el tiempo encima manteamos esa tarima y Fernando de la Mora lucía y sobresalía parado ahí en ese escenario.

Las cámaras quedaron emplazadas en el tradicional semicírculo de izquierda a derecha de frente al escenario, sólo que hubo

que colocar unos paralelos, que no son más que andamios para darle altura a la posición de la cámara, y los colocaron de dos metros para que la altura de la cámara fuera la correcta y alcanzara a librar las cabezas de las personas que estarían sentadas en las bancas del templo, otra de las cámaras, la central del semicírculo, hubo que colocarla en la sección del órgano.

Fue al término de la postproducción de Concierto Navidad en Coyoacán que decidí pedir a Rodolfo Ortega la oportunidad de estar en una producción fija a lo que él contestó con mi colocación como Asistente de Realización en la serie Cultura en Línea, yo no sabía pero el asistente de realización cubre la función del asistente de dirección pero en campo, y esa fuera la tarea que me encomendaron.

2.4 Cultura en Línea, la vida como freelance.

Baste decir que me estrené como Asistente de Realización de la serie Cultura en Línea, una revista cultural de sesenta minutos de duración, con transmisión de lunes a viernes del 2002, serie que fue el parte aguas de los programas contemporáneos de Canal 22, y en el que colaboré asistiendo a Realizadores de la talla de César Sandoval Sala, Armando Casas, Flavio González Mello, Huemanzin Rodríguez, Alejandro Ramírez, Salvador Perches, Nancy de la Cruz y Raúl Maldonado. Al término de 2002 Cultura en Línea se fragmentó dando lugar a programas como Acústico, El estudio de Manzanero, Con permiso, Suave es la noche, programas todos en los que participé como Asistente de Realización. Creo que a mí por falta de pareja no me fue difícil entrar en la convención del medio, pero cuando empecé a tener novio sí percibí el

demandante estrés que implica dedicarse a la producción televisiva, sobre todo en televisoras públicas donde la paga no necesariamente es proporcional al tiempo que se le dedica, aunque lo único proporcional es la satisfacción de hacer televisión cultural e incluso alternativa para un target muy general.

En fin que aquí en Cultura en Línea inicié la verdadera carrera que me ha mantenido donde estoy ahora, ya habrá momento y tiempo para dilucidar si es un buen nivel el que se ha adquirido.

2.4.1 Sección Música. Aprendiendo el oficio de la realización.

El programa transmitido los días lunes se dedicaba al tema de la música contemporánea, escenario para la presentación de intérpretes de todo tipo y todo género excepto rock.

En este programa tuve a bien conocer a César Sandoval Sala, quien se convertiría en mi sensei y mecenas, quien me enseñaría el oficio de la realización audiovisual y con quien pasaría largas jornadas de trabajo en grabaciones con punks amotinados o noches enteras en la isla de edición para entregar a tiempo y en forma las piezas de programa que nos eran solicitadas.

La primera grabación que realicé con César Sandoval fue en el MUNAL, grabando a unos bailarines de tango. Para esta grabación en particular a mí sólo me dieron la indicación de llegar al MUNAL con un permiso impreso y que ahí estarían mis bailarines, así que llegué al MUNAL con mi realizador, mi sistema portátil y mis bailarines, el permiso que tramitó el área de producción nos daba acceso a los patios públicos pero

mi realizador me pidió la sala principal para la grabación, me dijo que tenía mi plazo de tiempo para conseguir la sala era justo lo que tardaran los bailarines en estar listos para entrar en acción, de lo contrario cancelarían la grabación, en ese momento sentí que todo el esfuerzo que se había hecho para esa grabación se iba abajo, no podía ser que mi realizador quisiera grabar en un lugar que no venía tramitado en el permiso, lo que aprendí con el paso de la experiencia fue que el realizador se puede poner diva al momento de las grabaciones, así los asistentes consiguen todo en nombre del gruñón realizador y de esa manera todo se consigue para "ayer". Fue entonces que hablé con un guardia de seguridad del MUNAL para exponerle la precaria situación en la que me encontraba, por supuesto se la tenía que disfrazar, yo le dije que sabía que en el permiso venía marcado el patio público pero que la sala principal era tan hermosa y tan distintiva del MUNAL que era imprescindible que apareciera en la grabación, que estábamos haciendo una analogía de las culturas argentina y mexicana y que la mezcla del atuendo de nuestros tangueros contrastaría de maravilla con el mármol y la arquitectura de aquel edificio tan distinguido... no sé de donde me salió tanta palabrería pero al cabo de media hora tenía abierta la puerta de aquella sala, le avisé a mi realizador y no lo podía creer, me dijo algo así como que lo había dicho de broma, que me estaba calando, pero que ahora sabía con qué clase de persona estaba tratando, entonces metimos grabadora, micrófonos, cámara, luces, bailarines y corrió cámara... acción!! Recuerdo que Sandoval dijo que haríamos tres tomas para edición, lo que significa que a una sola cámara se graba la misma pieza bailada en tres ocasiones distintas, y el encuadre de la toma va cambiando, primero se graba la toma abierta, luego el médium close y luego los

detalles que pueden ser close up o detalles de pies y manos, los bailarines debían hacer los movimientos idénticos así que en todo momento hubo que variar altura y emplazamiento de cámara y de luces, para lograr una buena *"disposición de la cámara, o una combinación de elementos por ejemplo, de un determinado objetivo, un cierto emplazamiento de la cámara y una estudiada composición de imagen, para conseguir una toma determinada"*³⁷ ensayar una vez la canción completa con de movimientos de cámara y cambios de luz, así grabamos y grabamos hasta que se hizo de noche, terminamos nuestra grabación y de pronto días después me encontraba sentada junto a César Sandoval en una isla de edición, justamente montando las imágenes que habíamos conseguido en nuestra grabación en el MUNAL, fue la primera vez que entendí que un Realizador debe lograr la toma tanto en el momento de grabación como en el momento de edición, porque ya con las máquinas de corte directo hubo que editar empalmando movimientos, solíamos editar al estilo videoclip, es decir, teníamos la cama de audio de la canción completa y luego usábamos de base la toma de los planos abiertos, así después comenzábamos a editar insertando los planos más cerrados y los detalles, y realmente siempre hacíamos dos tomas abiertas con la cámara emplazada en diferente ángulo, así que parecía que habíamos utilizado por lo menos cuatro cámaras y nuestra iluminación era perfecta... puedo decir el secreto de Sandoval para iluminar... siempre cargaba alguna de las lámparas junto a la cámara, es decir, pedía que le dejaran manipulable alguna de las lámparas 650w y esa lámpara la movía al ritmo de la cámara en mano, ah! Porque siempre se grababa cámara en mano... flotadita, como él decía, y entonces así toda la toma y el

³⁷ Rabiger Michael, Op cit, pp. 560.

encuadre tenían ritmo, armonía y movimiento interno, nada se quedaba estático y el resultado era bueno.

Hay que decir que César Sandoval me enseñó a iluminar, a emplazar, a encuadrar, a checar altura de cámara, a editar y en fin a respirar al ritmo de la realización televisiva, todo pensado para que lo registre la cámara, cada movimiento, cada color, cada palabra.

César era muy bueno incluso para entrevistar, lograba que los entrevistados le dijeran las frases precisas para ser editadas en la isla de corte directo, es decir, preguntaba con la certeza de quien ya conoce la respuesta y guiaba de esa manera las entrevistas para obtener resultados inmediatos, hicimos tan buen equipo que pronto Sandoval me dejó hacerme cargo no sólo de las cintas, el equipo, los permisos y esas cosas que le tocan a un asistente, sino que me dejó hacerme cargo de la entrevista como tal, me tocó ser la reportera de nuestras cápsulas para así él quedara al tanto de los resultados visuales de las grabaciones y yo me encargaba del contenido de las entrevistas, entonces así comenzamos una aventura que me pareció el mejor aprendizaje. Con el paso del tiempo Sandoval me tomó como su asistente personal y fue gracias a él que comencé a moverme en el circuito de la producción televisiva en otros medios, fue con él con quien fui a TV UNAM, y también por él llegué a Canal Once, de hecho fue él quien me obsequió el sutil instante de participar en la realización de un cortometraje. Sandoval siempre ha sido mi sensei y es ahora uno de mis mejores amigos. Eso es trabajo en equipo, algo que diferencia a la producción televisiva de la producción de cine y Sandoval me enseñó a hacer televisión como si estuviera haciendo cine, eso es una total bendición. De hecho fue trabajando con él que me surgió el interés de estudiar cine, inquietud que

hasta la fecha no he podido concretar porque es una carrera larga y cara, he estado ahorrando para poder lograrlo algún día, pero por lo pronto todavía no es momento de abandonar el estilo pagado para enfrascarme en 4 años de estudios especializados, aunque habrá oportunidad de hacerlo.

2.4.2 Sección Artes escénicas. El contacto con los actores.

Puesto: Asistente de realización y productor de campo de la revista cultural conducida por Luis Mario Moncada.

Período: Febrero 2002 a diciembre 2002.

Fue con Salvador Perches que integré el equipo de Realización de la sección de Artes escénicas para Cultura en Línea.

Dicha sección se transmitía los días viernes con Luis Mario Moncada como conductor, Salvador Perches me mantuvo en obras de teatro todo el 2002, cada jueves, viernes y sábado o domingo asistíamos a algún evento en foro, por cierto ahí conocí a los verdaderos artistas, he de decir que los actores son como de otro planeta, a ellos no les importan las cosas que a uno le importan, es decir, mientras yo estaba muy preocupada por cubrir y cumplir en tiempo y forma la realización de nuestros reportajes, apegándome a las características del permiso de grabación y los requerimientos de producción, los actores estaban concentrados en platicar sobre qué tanto les gustaba timbiriche cuando eran niños... es inaudito!! Que alguien les explique que hay un mundo que gira, se mueve y respira a un ritmo vertiginoso y que cada vez que ellos se concentran en la respiración y la nostalgia del pasado a mí me daba un calambre porque la cinta del betacam se me estaba terminando y ellos no terminaban de

decir la frase que necesitábamos a cuadro, en fin, son de lo lindo pese a la pesadilla en que se pueden convertir.

Todo el 2002 trabajé de sol a sol, es decir, entraba todos los días a eso de las 8 o 9 de la mañana, era mi labor estar a tiempo para preparar el material (cintas de grabación) que se requerirían durante el día, ah! Porque grababa todo el día para las diferentes secciones del programa, es decir, podía ser que un día por la mañana hubiera una entrevista con un pintor para la sección de música contemporánea, la cual luego ponía ejemplos de otras artes para entender la música, luego alguna grabación videoclipera con algún grupo de rock, y luego por la tarde después de la comida teníamos alguna entrevista con un escritor o la grabación de cualquier evento, ya fuera un concierto, una obra de teatro, un musical, alguna presentación de libro, de exposición de pintura, en fin, vivía en el ojo del arte y la cultura y vivía feliz, cansada pero feliz, dejaba de trabajar a eso de las 10 u 11 de la noche, la producción me pagaba taxi siempre que saliera después de las 10:30 y llegó el momento que hasta me pusieron un chofer porque llegaba todos los días después de las 11 de la noche incluso los sábados.

Y además he de decir que la paga no era nada buena, pero Sandoval me decía que lo tomara como una beca pagada, esa era su frase, me decía que aprendiera, que me estaban dando la oportunidad de entrar en contacto con las máquinas, con el equipo, con la gente, con el proceso, con todo lo que tenía que ver con realización, me insistía en que lo aprovechara y creo que eso hice, lo aproveché al máximo, aprendí de cada uno de los realizadores, aprendí del productor, aprendí de los entrevistados, hasta del staff y los camarógrafos, de los otros asistentes, hice amistad con la hermandad de la producción, también hubo enemistades pero esas se olvidan

rápido, aunque hay una frase muy cierta en el mundo de la televisión... es tan chico el medio que no conviene tener enemigos, porque el medio da muchas vueltas... eso justo me pasó para bien, ahora gozo de una mucho mejor posición económica y respeto profesional que cuando empecé... evidentemente.

2.4.3 Sección Movimientos Alternativos. Conociendo las normas de video.

En esta sección asistí mayormente al Realizador Raúl Maldonado, él me insistía en consejos para asistir mejor a un realizador, tenía ese dejo de bebedor compulsivo en largas jornadas de trabajo, es de los que creen que uno se relaja con un buen tequila, incluso en los festejos de aniversario de canal 22 nos llegó a tocar servicio de postproducción y era muy gracioso que se metía un tequila a la sala de postproducción porque decía que así se trabajaba más relajado.

Realmente Maldonado era un realizador estresado, siempre estaba preocupado porque las tomas estuvieran en normas de video y que todo estuviera "pinche pero parejo" esa era su frase de todos los días, y por supuesto hay que saber que las normas para transmisión de un programa de televisión son:

Video: máximo 100 puntos IRE

Set up: máximo 7 puntos IRE

Croma: máximo 40 puntos IRE

Fase: calibradas de acuerdo al círculo de colorimetría del vectorscopio

Entonces cuando estábamos en grabación, Maldonado era el Realizador que más se preocupaba porque el monitor estuviera

ajustado y porque la grabación estuviera en normas. De Maldonado aprendí que un Realizador puede divertirse haciendo su chamba pero también tiene que preocuparse por los estándares de calidad de las grabaciones, nunca me tocó editar a corte directo junto a él, no que yo recuerde, creo que hasta para eso debiera ser estresado.

2.4.4 Sección Rock. Accidentes de trabajo, responsabilidad de producción.

Esta sección también era Realizada por César Sandoval, y ahora recuerdo que una vez pasó un incidente que ahora puedo ver con ojos de productora.

Resulta que un día estábamos grabando en casa de Susana Harp y al estar montando el set con las lámparas, de repente me cayó una lámpara en la cabeza, luego supe que había sido Sandoval quien la movió y la tiró accidentalmente pero en el momento la premura era conseguir la grabación así que en el momento no me pudieron revisar pero cuando llegamos al Canal les conté lo de la lámpara y a los tres días que me estuvo doliendo la cabeza la producción me mandó hacer un encefalograma, lo pagó completamente la producción y según esto todo estaba bien no tenía ninguna secuela del golpe ni nada por el estilo, pero aquí aprendí que toda producción tiene que tener su apartado para primeros auxilios, hay que recordar que trabajando en producción casi siempre uno es free lance, *"any person who works independently and is not contracted to a specific studio or production company"*³⁸ (cualquier persona que trabaja de manera independiente y

³⁸ Konigsberg Ira, Op cit, pp. 157.

carece de un acuerdo contractual para algún estudio o compañía productora) sin derecho a servicio médico ni seguro, ni prestaciones de ningún tipo, así que es responsabilidad de la producción asegurar del bienestar del crew durante las grabaciones.

Es muy importante tener claro que la producción debe hacerse cargo de la comida después de ocho horas de trabajo, además que trabajando para televisoras públicas, si dan llamado muy temprano, antes de las 7 de la mañana, es responsabilidad de producción facilitar el transporte para llegar al llamado, e incluso si el llamado se corta después de las 11 de la noche es responsabilidad de producción pagar el traslado a casa de todo el crew.

Y ahora que me toca producir programas es en verdad penoso el intentar terminar antes de la hora de los taxis, un pago de taxis te puede costar el equivalente a la renta de una locación o de un mejor equipo para el fotógrafo.

2.4.5 Sección Cine. La introspección, una herramienta creativa.

La sección de cine fue realizada un tiempo por Armando Casas y otro tiempo, la mayor parte de éste, por Flavio González Mello, quien actualmente es uno de los mejores dramaturgos contemporáneos.

Los dos coincidían en ser muy callados y con ellos aprendía otra etapa del Realizar... la introspección, solían siempre estar ensimismados durante los trayectos a locación y sólo se dirigían a mí en el momento de emplazar cámara y colocar entrevistados para indicarme qué querían lograr, creo que parte de ese ensimismamiento se llama templanza y control

personal, a diferencia de Maldonado que se la pasaba muy estresado.

Fue muy enriquecedor trabajar con tantos realizadores y aprender de cada uno de ellos, porque ninguno tenía las características y mañas del otro, sino que de cada uno aprendí diferentes técnicas de iluminación, de emplazamiento de cámara, de trato con los staffs, de trato con los entrevistados, de vistas y ángulos para retratar diferentes eventos y situaciones, todos se mostraban tal cual eran conmigo porque siempre era yo su asistente para que las cosas salieran lo mejor posible, me enseñaron incluso a doblar cables, cargar equipo, comer en donde nos agarrara el hambre, tuve el acercamiento completo y total al arduo trabajo de la realización de campo.

2.5 Antagonistas. El deporte también tv.

CONACULTA Canal 22 realizó un programa de análisis de la Copa Mundial de Fútbol Corea Japón 2002, dicho proyecto se llamó "Los antagonistas, el fútbol con la cabeza"; en dicho programa participé como Asistente de realización y como Productor de campo, quien *"ayuda al productor al hacerse cargo de las operaciones remotas (fuera del estudio)"*³⁹; nuestra labor era realizar las cápsulas informativas que servían de apoyo a los conductores en estudio: Félix Fernández, Germán Ortega, Javier Cruz y Rebeca de Alba. De este proyecto aprendí la importancia del casting, *"to select performers for a film"*⁴⁰ (seleccionar actores para una película) , dado que en el panel de conductores se tenía al

³⁹ Zettl Herbert, Op cit, pp 385.

⁴⁰ Konigsberg Ira, Op cit, pp. 49.

especialista en Fútbol (Félix), que explicaba y analizaba los partidos desde el punto de vista deportivo; también estaba el experto en Física (Javier) quien analizaba los tiros a gol desde un visión muy científica, se encontraba también German Ortega Chávez, quien al estilo de "La dichosa palabra" podía ligar cualquier comentario con una explicación histórica, mitológica, cultural...y por supuesto estaba la cara bonita de Rebeca de Alba, quien hacía todo su esfuerzo por no perder altura ante los comentarios de los hombres con quienes compartía conducción.

2.6 Entretenimiento cultural Canal 22.

Hay que recordar que el programa Cultura en Línea fue el pionero en el uso de nuevos formatos para televisión cultural pública, atreviéndose a alterar la sobriedad de los gráficos en un programa de Canal 22, además de cambiar el tono de realización para atraer a una audiencia joven y fue entonces este programa el parte aguas de la producción de conceptos juveniles. De esta manera Cultura en Línea se fragmentó, como revista cultural que englobaba segmentos con temáticas musicales, de artes escénicas, literatura y cinematografía, para dar paso a programas de género, que abordaban en su totalidad las temáticas a las que Cultura en Línea les había abierto brecha. De esta manera surgieron los programas: Con permiso, Suave es la noche, Acústico, El estudio de Manzanero y de éstos se desprenden los títulos que rondan en la programación de 2003 a nuestra actualidad, en cuyo proceso pude participar como Asistente de realización y Productor de Campo.

Durante mi participación en estos programas tuve que vivir de día y de noche en las calles de la Ciudad de México, tenía horarios agotadores que iniciaban el día en grabación a las 09:00 horas y terminaban en edición por ahí de las 24:00 horas, si no es que más tarde.

ya he mencionado que poder regresar a casa comenzaron a pagarme taxis , cosa un poco costosa dado que vivía muy lejos de la oficina de producción, así que me propusieron pagarme un hotel en las inmediaciones de la oficina, cosa a la que me negué por simple nostalgia hogareña y en su lugar me pusieron un chofer a mi disposición, a quien yo llamaba en cuanto hubiera terminado el llamado, así que Mundo (Edmundo) viajaba conmigo todas las noches de regreso a casa mientras yo iba perdidamente dormida en el asiento del copiloto, esto es algo que vives sólo en el ajetreo de los llamados, y vale totalmente la pena.

2.6.1 Con permiso. Ensayando la producción de campo.

Trabajando en el programa *Con permiso* tuve mucho contacto con actores, dado que cubríamos una o dos obras de teatro a la semana, y aquí aprendí el trato con esos seres que vienen de otro planeta... los actores. Aquí voy a enfatizar algo que ya comenté: a los actores no les importa si tienes un itinerario que cubrir, si rentaste equipo para lograr tal o cual toma, tampoco les interesa si tuviste que madrugar para llegar a tiempo al llamado, ellos simplemente vienen de otro planeta y esto lo debes tomar en cuenta cuando le das llamado a un actor, debes citarlo con el tiempo medido, porque además no les gusta que los hagas esperar, para entrar a maquillaje, repasar el texto y pueda salir a tiempo porque siempre tienen

otra cita después de ti. De hecho en el medio cuando se realiza algún casting entre productores siempre se preguntan las mañas de los actores para saber cuáles serán los vicios con los que tendrán que lidiar durante la producción del proyecto, y estamos hablando de televisión pública donde los presupuestos no son altos, me han contado que en Televisa hay muchos desplantes por parte de los actores al grado de tener toda la producción lista y faltan a los llamados. Aquí también me encargaba de la realización de escaletas, la estructura del programa la sostenía un hilo conductor y dado que el programa era temático, durante veinticuatro minutos se hablaba por ejemplo de "una manzana", desde una receta de repostería cuyo ingrediente principal eran manzanas, hasta las manzanas que pintaba en sus obras Marta Chapa o incluso el pretexto de la manzana para explicar la fuerza de gravedad retomada en alguna obra teatral. .

2.6.2 Serie: Suave es la noche. Atravesando fronteras.

Suave es la noche fue el programa de variedad con un concepto retro en escenografía y gráficos, además de un toque ochentero de los conductores Nicolás Alvarado y Eugenio Toussaint.

En dicho programa participé como Asistente de Realización y Productor de Campo, de la mano del Realizador César Sandoval, quien me había ya adoptado como su Asistente Personal, así que a la par comencé a freelancear en diferentes proyectos, de ahí surgió la oportunidad de trabajar para TV UNAM, la realización de proyectos independientes y finalmente la posibilidad de colaborar en proyectos documentales que me llevaron a trabajar en Canal Once.

He de decir que en el medio televisivo es muy común encontrar duplas en equipos de trabajo, es decir, un productor y su coordinadora de producción pueden trabajar todos los proyectos juntos, un realizador puede tener a su asistente y lo lleva a todos sus proyectos, incluso hay grandes equipos que se desplazan juntos para la realización de proyectos no importa la distancia o tiempo que deban cubrir. Ese fue mi caso con el realizador César Sandoval, nos convertimos en una dupla y trabajamos juntos todo el 2002 y 2003.

CAPÍTULO III. TV UNAM. Por mi raza hablará el espíritu.

A finales de 2002 participé como Asistente de Dirección en la campaña televisiva de afiliación a Fundación UNAM: La Universidad Nacional Autónoma de México, sus hombres y sus mujeres; donde realizamos entrevistas a egresados exitosos de la talla de Jacobo Zabludovsky o Harp Helú.

En este proyecto incursioné en las filas de TV UNAM, aprovechemos para hablar en este apartado de la importancia de la calificación de material, ya que en TV UNAM tenían una herramienta efectiva para dicho propósito, los cubículos de calificación contaban con computadoras para la elaboración de archivos digitales que podían facilitar el llenado de formatos de calificación de stock, incluso la captura de listas edl para edición no lineal, claro que TV UNAM se encontraba apenas en el proceso de cambio a edición no lineal, por lo que dichas computadoras servían únicamente para tener organizada la información y elaborar formatos de calificación de stock desde la primera revisión del material.

En Canal 22 nunca tuvimos una computadora junto a la máquina betacam para cargar la información de una vez, y es que antes no existía la posibilidad económica para contar con una laptop, a diferencia de ahora que incluso los asistentes de producción tienen acceso a lap tops debido al bajo costo de estas computadoras, además que también ya son presupuestadas por los productores como herramientas básica de trabajo, lo que en mi caso hubiera ahorrado muchas horas de tiempo de transcripción ya que en Canal 22 anotaba a mano la calificación de material y en algún tiempo libre (de los

pocos que había) se pasaba la información a formatos de computadora para que fuera entendible lo que en las cintas estaba grabado y así se pudieran tener fácil acceso en el acervo de videotecas.

CAPÍTULO IV. Producciones independientes. La vida en un bolado.

A la par de los quehaceres laborales, es decir, aquellos que dejan una remuneración económica, colaboré en quehaceres profesionales con remuneración de satisfacción personal. Así conocí los llamados proyectos independientes, los cuales se alimentan de la pasión del trabajo en equipo, de la energía del motor personal y por supuesto del granito de arena de la experiencia de los integrantes de esas locuras, *"la capacidad técnica es importante, pero la madurez y los valores de las personas lo son aún más. Los defectos técnicos se pueden corregir, pero no puede cambiar los gustos de alguien a quien no le agrada el tema que usted ha elegido o que no aprueba su forma de enfocarlo"*⁴¹.

En proyectos independientes trabajé con César Sandoval en el cortometraje "Plástico" y en un videoclip para Javier Batiz; con Vidblain Balvás en el cortometraje "Ensayo de una mamada".

El principal obstáculo en este tipo de proyectos fue el presupuesto, el cual, hablando con sinceridad, merma mucho la calidad del resultado. Para empezar hubo que recurrir a la buena voluntad de los amigos y conocidos del medio para armar un crew capaz de cargar a costas la responsabilidad que se le encomendaba.

*"En los miembros del equipo debe buscar: que sean realistas, que sean fiables, que puedan mantener el esfuerzo y la concentración durante períodos prolongados..."*⁴²

En el caso de los proyectos de César Sandoval, yo estuve en todo momento como asistente de Dirección. Y dado que Sandoval

⁴¹ Rabiger Michael, Op cit, pp. 204.

⁴² Ibid, pp. 205.

escribía sus guiones, también me tocaba participar en la elaboración de los mismos. Una vez que teníamos el guión a mí me tocaba hacer el break down, o desglose del guión, "*an analysis of a film script that groups together all scenes shot in the same locations or on the same sets to allow for the most convenient and economical shooting schedule, so that each groups can be shot together and an actor's shooting time be kept minimal*"⁴³(un análisis del guión que agrupa todas las escenas a filmar en las mismas locaciones o en los mismos sets para permitir la elección del plan de rodaje más conveniente y económico, de tal manera que cada grupo de escenas pueden filmarse juntas y el tiempo de rodaje por cada actor puede ser reducido al mínimo), en ese entonces no contaba con el Movie magic, así que hacía el desglose en papel cuadriculado.

La productora de cabecera de Sandoval era Liliana Herrera, quien hacía milagros para que alcanzara el dinero de Sandoval para la producción del cortometraje. Ah! Porque Sandoval era su propio Productor Ejecutivo y él ponía el dinero para los gastos de producción. Por su puesto no había gastos de honorarios, dado que no se le pagaba a nadie, bueno sólo al sonidista quien, aunque era amigo de Sandoval, siempre decía que él accedía a trabajar sin pago pero que se le diera algo significativo porque empleaba su equipo de grabación, un grabador de audio dat y un micrófono con el que cumplía correctamente su función durante el rodaje.

Sandoval se protegía con un buen director de fotografía quien se encargaba de la iluminación; de este elemento depende que todo lo planeado, conseguido, gastado, el tiempo invertido y el trabajo de todo el equipo se refleje en lo registrado por

⁴³ Konigsberg Ira, Op cit, pp. 39.

la cámara, es decir que la imagen lograda tenga la calidad y el nivel del valor de producción invertida.

El rodaje de los proyectos con Sandoval siempre se realizaba de noche, ya que todo el crew trabajaba de día, así que los llamados iniciaban cuando se ocultaba el sol, es decir teníamos la modalidad de llamados nocturnos.

La oficina y base de producción era siempre la casa de César Sandoval, ahí se guardaba el equipo transportable que se utilizaría en el rodaje, digamos vestuario, maquillaje, utilería, tripiés; también se quedaba ahí la cámara y se cargaban ahí las baterías, se guardaban las cintas de material virgen y grabado, incluso la casa de César funcionaba como campamento base para el crew; dado que terminando rodaje todos debíamos ir a trabajar, en la casa de César pernoctábamos un par de horas, en ocasiones sólo unos minutos, tomábamos una ducha rápida y continuábamos con nuestras labores del día, regresando por la tarde noche a grabaciones. Es buen apunte mencionar que la primera vez que entré a una casa productora noté que toda la gente tomaba muchas pastillas, en su momento no lo relacioné con el trabajo, pero durante estas grabaciones de los proyectos de rodaje nocturno pude darme cuenta que todos sin excepción tomaban diversas pastillas para aguantar las jornadas de trabajo, incluso Sandoval se inyectaba bedoyecta para tener energía, todos tomaban pastillas para el dolor de cabeza, algunos tomaban vitaminas, otros tomaban antigripales, había quienes necesitaban bebidas energéticas de alta potencia, desde café cargadísimo y gatorade, hasta red bull. De todo se valía con tal de estar despierto, claro que al cabo de una semana todos parecíamos zombis. En mi muy particular caso, yo estaba en tratamiento ginecológico por quistes en los ovarios, he de decir que dichos tratamientos administran

dosis de progesterona, que alteran el estado de ánimo, a eso había que añadirle desveladas, mal pasadas alimenticias, stress, cansancio, exceso de trabajo y mal de amores, el resultado era mantenerme en un estado de viaje permanente, yo notaba que durante el día mis movimientos eran muy lentos, sentía que cuando charlaba con la gente me tomaba mucho tiempo en contestarles, por su parte los comentarios de la gente eran que me veían muy tranquila, que se me había bajado el acelere que me caracterizaba, yo incluso lo disfrutaba, pero claro no podía durar para toda la vida, es inhumano. Así que ahora en muy raras ocasiones acepto cubrir proyectos nocturnos, son realmente agotadores y quien no haya estado montado en uno de estos jales puede caer en la tentación de aceptar un llamado nocturno por pura curiosidad, lo que es un hecho es que todos los involucrados en la producción televisiva han trabajado en rodajes nocturnos en cortas o largas jornadas de proyectos laborales, desde estos cortometrajes independientes hasta la cobertura de mundiales de futbol, festivales culturales y de cine, juegos olímpicos y todas aquellas coberturas que implican jornadas intensas de trabajo.

Regresando al asunto de los proyectos de Sandoval, fue durante esta etapa que aprendí que una casa es simplemente un espacio donde se puede pasar la noche, porque la luz del día y los focos se inventaron para trabajar, trabajar y trabajar, alcanzar a realizar todas las entrevistas posibles, cubrir todas las obras de teatro, visionar las películas de cartelera... trabajar, trabajar y trabajar, es así como la casa no se extraña, es ahí donde la soledad es la mejor compañía, es ahí donde una pareja estorba, es en ese ajetreo donde se vive en paz, aunque no se tenga tiempo para ver a la familia, a los amigos, donde no alcanza el día para realizar la tesis,

tampoco hay tiempo para ir al dentista, o salir de vacaciones, el mundo gira alrededor de una transmisión televisiva y proyectos que le dan aliento al alma...aunque a veces se descuide el espíritu. Porque he de decir que durante un año estuve alternando trabajar en Canal 22 por las mañanas, con la responsabilidad de lograr la cobertura de eventos para una hora de transmisión diaria; a la par colaboré para TV UNAM y por las noches buscaba la recompensa de los proyectos independientes... muy emocionante pero muy desgastante.

**CAPÍTULO V. CUEC y CCC.
Conociendo el mundo inalcanzable.**

Fue en este ajetreo de proyectos nocturnos donde conocí a César Talamantes, en ese entonces estudiante de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, y fue Talamantes quien me invitó a participar en el cortometraje Palo fierro, cuna de peloteros, una historia divertida de un niño pueblerino que juega béisbol y vive en una casa donde la normalidad familiar se desconoce. Yo acepté trabajar con él no por la paga, ya que como he dicho los proyectos independientes rara vez tienen remuneración económica, acepté porque quería trabajar cerca de cineastas, insertarme en un grupo elitista, aprender producción cinematográfica. Así que me embarqué en el proyecto de Talamantes como segundo asistente de dirección. He de decir que la producción cinematográfica tiene un ritmo orgánico, hay un puesto para cada necesidad, nadie duplica funciones, todo se respira en su tiempo y en su espacio, en orden, en armonía, esperando las indicaciones del cerebro del proyecto... el director. Claro que también hay que decir que cuando ese cerebro es estudiante y se encuentra en formación, puede tener errores. En Palo fierro, por ejemplo, el rodaje sería en Morelos y yo por los llamados diarios en Canal 22 no podría asistir al rodaje; sin embargo, acordamos con Talamantes y Belmonte (el productor) que yo sería la conexión entre Morelos y la Ciudad de México. Y parece que hice bien lo que se me encomendó porque me comentó Belmonte al terminar el proyecto que cuando todo el crew se fue a Morelos y llegaron a la base de producción, tuvieron una pequeña junta para ajustar detalles y resulta que en la junta surgió la pregunta de quien se haría cargo de que los actores llegaran

a la locación. Hemos de decir que en su ubicación no tenían acceso a teléfono y en ese momento sintieron que se encontraban varados con los gastos de producción encima sin ser capaces de asegurar que los actores llegarían a grabaciones. Sin embargo, lo que yo vivía por mi parte en la Ciudad de México era que, saliendo de mis grabaciones en Canal 22 a las 20:00horas, comenzaba a llamar a casa de los actores para confirmar el llamado que les había hecho para estar en el CUEC a las 22:00horas, incluso iba al CUEC y subía a los actores a la camioneta que habíamos designado como de producción para que saliera rumbo a Morelos y, dado que la base de producción era un campamento, los proveía de sleeping y mantas para que pudieran pasar bien la noche. Así que me cuenta Belmonte que en Morelos todos estaban hostilizados, culpándose mutuamente por no haber puntualizado el asunto de los actores y de pronto llegó la camioneta con los primeros actores, llevaban el vestuario que se les había pedido nos prestaran, llegaban con sleeping e incluso con mis notas que les enviaba con los pendientes para el día siguiente... era muy arcaico pero funcionaba, así que cuando Belmonte vio esto supo que nada iría mal de mi parte, que estaría atenta a todo y, efectivamente así fue, tenía citados actores incluso a la media noche en el CUEC para salir a llamado y siempre los puse en la camioneta, ya fuera al niño actor que viajaba con su abuelita, ya fuera a Rodrigo Murray con su mal carácter. Para mí fue un gran logro que estuvieran los actores a tiempo y en forma, yo sabía que no podía fallar y que el rodaje de Morelos dependía mucho de que yo me coordinara bien con los actores para que llegaran a los llamados. Y así fue, todo salió bien y el cortometraje tiempo después se proyectó en la Cineteca Nacional, incluso Talamantes me invitó posteriormente a trabajar otro

cortometraje con él, pero en ese caso ya no pude aceptar por exceso de trabajo pagado, ese que sí dejaba para comer. Y he de decir que sólo para comer porque ni ganaba bien, ni tenía el tiempo como para hacer otras cosas que no fueran comer y dormir mientras no estaba en grabaciones.

CAPÍTULO VI. XEIPN Canal Once. La otra mirada.

Esta etapa marca la consolidación de tres años de carrera profesional en los medios, ya que después de colaborar en un proyecto free lance para Canal Once me quedo a trabajar definitivamente para la emisora del Instituto Politécnico Nacional.

6.1 De Asistente de Dirección a Productor de Televisión.

Aceptando proyectos independientes fue como César Sandoval me conectó con Roberto Bolado Muñoz para asistir dirección en un documental biográfico de Pancho Villa a realizar para Canal Once.

El área del documental era una nueva forma de expresión para mí, entendido como *"el tratamiento creativo de la realidad"*⁴⁴, que *"invita al espectador a sacar conclusiones que suponen una crítica social"*⁴⁵ Es por ello que, con tantas ganas de participar en el proyecto, levanté oraciones implorando al cielo que el rompecabezas del tiempo me hiciera el favor de poder cubrir dicho proyecto, así que me entrevisté con Bolado y me aceptó como su asistente, fue entonces que me atreví a pedir permiso para estar fuera de la producción de Canal 22 durante un mes, tiempo que habíamos considerado suficiente para terminar el documental de Pancho Villa. Pero tiempo que fue totalmente insuficiente ya que el proyecto duró 3 meses y fue, por así decirlo, el mejor proyecto de mi vida hasta ese momento. Abordé el proyecto

⁴⁴ Rabiger Michael, Op cit, pp. 17.

⁴⁵ Ibid, pp 18.

como asistente de dirección pero terminé encargándome de la producción, incluso mi crédito en dicho proyecto aparece como Productora e incluso la placa de Nominación como Mejor Documental 2004 en el Festival Pantalla de Cristal lleva mi nombre.

Este proyecto desde el inicio representó un gran reto en mi vida profesional, para empezar implicaba mover lo alcanzado hasta ese entonces en el área de lo estable, tambaleando el puesto de asistente de realización que tenía reservado en Canal 22, pero para mí el trabajar al lado de un cineasta ameritaba cualquier riesgo. Para continuar cuando llegué a Canal Once me di cuenta que todos tenían la buena voluntad y la mejor intención de realizar el documental pero estaban un poco atorados en concretar dichas ilusiones, y es que *"ser realistas a la hora de decidir las posibilidades que tiene una película es vital, pues los documentales no nacen de las buenas intenciones, sino de lo que realmente se puede captar con la cámara"*⁴⁶, así que puse manos a la obra e inmediatamente abordé la línea de contenido para trazar un plan de producción para tomar *"... decisiones en cuanto al sistema, los detalles, el programa y los horarios de rodaje"*⁴⁷. En esa junta de contenidos se planteó que querían tener un viaje a Chihuahua para documentar el lugar de nacimiento de Pancho Villa, que querían entrevistas con historiadores importantes, que había una gran necesidad por parte de Bolado de realizar tomas en exteriores, quería amaneceres y atardeceres, quería entrevistas en encuadres que rompieran el talking head, *"one or more shots composed largely of médium close-ups of characters engaged in conversation with little action taking place. The result is*

⁴⁶ Ibid, pp 162.

⁴⁷ Ibid, pp. 161.

generally static and undramatic"⁴⁸ (una o más tomas de larga duración en composición de plano-medio-cerrado encuadrando a personajes concentrados en conversaciones con pequeñas acciones a cuadro. El resultado es generalmente estático y sin dramatismo escénico)

Bolado insistía en decirme que debíamos hacer lo que fuera necesario con tal de tener material digno de ser editado por la novedad que aportada del tema, es decir que "...cuente una historia interesante, que no contenga información neutra como los libros de texto, que intente reflejar una perspectiva crítica y personal de algún aspecto de la condición humana"⁴⁹ Conseguimos inmediatamente una entrevista con la nieta de Pancho Villa, la Maestra Rosa Helia Villa, a quien en todo momento Bolado se refería como la historiadora Rosa Villa, no quería que empleáramos algún recurso amarillista, no atraeríamos la atención vendiendo el documental porque teníamos entrevista con la nieta de Pancho Villa, no, eso nunca, Bolado quería reunir toda la información posible y dejarle a la edición el trabajo de pulir los datos recabados. Después de esta entrevista solicité la colaboración de la Secretaría de Turismo para que nos apoyara con los contactos para las grabaciones en Chihuahua, y así fue, tuvimos una semana de grabaciones en la zona de Chihuahua, fuimos incluso a La Coyotada, en Durango, lugar donde se afirma está la casa donde nació Pancho Villa. Por primera vez viví la Historia en carne propia y me enamoré de esa sensación, de hablar con los seres que tuvieron contacto con Pancho Villa, quienes lo conocieron, quienes vivieron las mismas precariedades que él, luego entrevistar a los historiadores, los especialistas que han pasado la mayor parte de su vida deshilando y descifrando

⁴⁸ Konigsberg Ira, Op cit, pp. 410.

⁴⁹ Ibid, pp. 165.

la vida ajena de un ser inspirador para la Revolución Mexicana. Fue para mí todo un suceso tener quince horas de invaluable material, entrevistas con narraciones de batallas en el norte del país, tomas de Canutillo, de San Juan del Río, de Durango, de la Ciudad de Chihuahua, de edificios que hablan por sí solos, imágenes con rostros derramando lágrimas al recordar el pasado, el pasado donde parecía que la historia personal iba a modificarse, alentadoramente con el caudillo del norte moviéndose por el país. Regresamos a la Ciudad de México y debíamos contener en sesenta minutos el material de las quince horas de oro molido que contenían nuestras cintas. Material digno de editarse como había insinuado Bolado. Un mes tardamos en darle sentido, coherencia y ritmo al discurso histórico fuera de oficialismos, apegado a nuestra investigación documental, incluso el título del documental fue *El rostro oculto de Villa*, dado que por derechos autorales no podíamos usar las palabras Pancho Villa juntas y debido a que teníamos declaraciones poco conocidas por la audiencia general, pues el título enmarcaba perfectamente lo que el televidente se sentaría a presenciar... *El rostro oculto de Villa*, esa otra cara del rebelde que muchos ignoran. El material se levantó en Betacam, la ruta crítica de producción se estimó en dos meses, la edición se realizó en Avid, la postproducción de video también, la postproducción de Audio en Protools. El documental se transmitió por Canal Once el 20 de noviembre de 2003 a las 20:00 horas y le dio la vuelta al mundo en 2004, siendo nominado en la selección oficial de diversos festivales cinematográficos naciones e internacionales, ganando algunos de ellos, siendo proyectado en Grecia, Rusia, China, Japón, Alemania, España, Estados Unidos, Francia, por supuesto en México. Este documental representaba por sí mismo

mi debut en la realización de documentales, aprendiendo de la sencillez y ética de Roberto Bolado Muñoz, quien valora en su dimensión real el México que vivimos, así como a sus manifestaciones artísticas y culturales, así como a su Historia, así como a su identidad.

Fue de esta manera que la Dirección de Producción de Canal Once me invitó a colaborar de manera permanente en el área de Documentales de producción interna, invitación que acepté sin siquiera reflexionar que se acababa para mí una etapa de free lance y el vaivén de los proyectos independientes, sólo me preocupó una frase que me dijeron: "necesitamos un productor kamikaze así como tú", yo consulté con César Sandoval y él me dijo que ellos me estaban contratando por lo que sabía hacer, que no me preocupara y que lo disfrutara... Inicié así una etapa como Productora de la Dirección de Producción de Canal Once.

6.2 El color de Oaxaca. Profundidad en la entrevista y ritmo en la edición.

Producción, realización de entrevistas y edición de la miniserie de 3 capítulos *El color de Oaxaca*, documental sobre la actualidad de la pintura oaxaqueña, el origen y devenir de la primera generación del Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo, fundado por los pintores Francisco Toledo y Roberto Donis. Con la semblanza de los pintores Abelardo López, Maximino Javier y Justina Fuentes.

El primer proyecto documental que me asignaron fue la edición de la miniserie documental *El color de Oaxaca*, del cual ya existía material grabado, me di a la tarea de visionarlo y al

cabo de una semana tenía un primer corte para que lo revisara el Director de Producción.

Hay que mencionar que el tema de dicho material tenía que ver con pintura Oaxaqueña, luego me enteraría que ese material llevaba ocho meses guardado en videoteca ya que nadie le encontraba pies ni cabeza para editarlo. Yo desconocía ese dato cuando interrumpí al Director de Producción de sus actividades del día para que revisara el primer corte que yo había logrado, necesitaba saber si ese era el discurso que se esperaba del material y si le parecía adecuado el tono y el ritmo; de manera escéptica Enrique Quintero me acompañó a la sala de visionado, introduje el betacam en la máquina y oprimí el botón play mientras Quintero agitaba las manos para explicar la importancia de calificar bien dicho material ya que era mucho y estaba desbalagado y hacía tiempo que estaba guardado y era un proyecto importante y existían entrevistas por separado y... una expresión de asombro invadió su rostro, se quedó mudo con las manos a la altura del pecho y vio en silencio los veinticuatro minutos que duraba la edición, yo hacía comentarios de vez en cuando..."aquí falta la música de transición", "aquí hay que acelerar el movimiento", "aquí faltan aspectos de Oaxaca", "aquí falta información, alguien que aporte más sobre el tema"... Quintero terminó de ver el corte y dijo que le parecía muy adecuado lo que había visto, que tenía sentido, que había un discurso bien logrado, que si me parecía que faltaban aspectos o entrevistas yo misma las hiciera, que del material quería tres programas de media hora, que se debía hacer lo que fuera necesario para contar bien la historia de esa nueva oleada de pintores Oaxaqueños, incluso me contó la historia de la preparación artística de los pintores seleccionados para el documental, me habló de las precariedades que tuvieron para estudiar pintura, del

talento nato que emanaba de esos humildes pintores nacidos en Oaxaca. Está por demás decir que adopté el documental como a un hijo y me di a la tarea de investigar sobre pintura Oaxaqueña, tema que aquí no vamos a tratar por lo extenso y complicado que resultaría, pero de esa manera abrí un abanico de posibilidades para el documental que se me había encomendado, además Quintero era muy específico en decir "quiero despegar el documental de Francisco Toledo, estos pintores son aparte" y efectivamente eran muy aparte aunque en sus raíces de formación artística el maestro Toledo había tenido a bien ayudarles de cierta manera.

Para el caso que compete a este Informe he de decir que para este documental hubo que hacer una reconstrucción biográfica de los artistas seleccionados, de ahí que viera la imperiosa necesidad de entrevistar al Maestro Roberto Donis para que él mismo me contara cómo se había creado el Taller donde habían estudiado mis pintores del documental. Contacté al Maestro Donis y pacté una entrevista en su casa, le pedí buscara fotos de aquel Taller que él había dirigido y en fin que el día de la entrevista me recibió de muy buena gana, aunque fue claro al decir que no le gustaba mucho hablar de aquel Taller, que ese era un tema del pasado y que sólo contestaría algunas preguntas. Yo por supuesto no iba por sólo algunas respuestas... quería saberlo todo, entender cómo un hombre fue capaz de adiestrar a media docena de pintores y se habían convertido en los mejores pintores de Oaxaca de los últimos tiempos, quería entender cómo era que Justina Fuentes era capaz de combinar aquellos azules y pintar esas lunas que lloran y brillan con luz propia, quería entender por qué Abelardo López pintaba paisajes de gran formato, en fin que necesitaba hilar coherencia y significado del concepto de la obra de mis pintores oaxaqueños, así que inicié la entrevista

con vistas de semblanza, fui desmenuzando poco a poco el pasado de Roberto Donis como maestro del Taller de Pintura Oaxaqueña, sutilmente fui recorriendo las entrañas del recuerdo, sin salirme del tema por supuesto, en todo momento hay que enfocar el resultado que se quiere obtener, hay que formular las preguntas de manera que se anticipe la respuesta porque para editar es necesario tener frases completas que hablen por sí solas, que expliquen y avancen el desarrollo del contenido, que se puedan intercalar entre sí, que se puedan cortar con otras frases ya dichas, que se puedan editar por su existencia, porque no son como este papel en blanco que se me presenta para escribir en este momento, sino que las frases grabadas en cinta no se pueden corregir con una goma para borrar, ni se puede cambiar el tono o la inflexión de la voz, todo está dicho de alguna manera y en el momento de la entrevista, yo ya sabía la información que era necesaria para completar la edición de los documentales, lo que Donis aportó fue más que simple información fría de esa que se puede obtener de una enciclopedia, él impregnó los datos duros de calidez narrativa, a cada palabra que decía se le notaba el gusto por mencionarla, incluso al momento de mostrarme las fotos de los inicios del Taller se percibía un halo de orgullo sincero en el ambiente, orgullo de que sus pintores oaxaqueños, esos mal agradecidos como él les llamaba, estuvieran triunfando en galerías internacionales, aunque se hubieran olvidado del sentido original de la pintura, aunque se hubieran vendido por miles de pesos, aunque hubieran renunciado a la pobreza y al anonimato... aunque Donis los extrañara tanto.

Fue en esa entrevistada pensada para la edición, y luego en la sala de edición, donde el discurso de todos los entrevistados involucrados tomó sentido, forma y sentimiento,

los programas se proyectaron en Oaxaca frente a los pintores, frente al propio Donis, y según me cuentan quedaron mudos, extasiados por la frescura de la memoria, en algunos rostros se vislumbraba la lágrima que no es más que una señal de haber tocado la fibra de lo irracional que uno lleva dentro; el productor ejecutivo intentó incluso comprar los tres programas para hacer un dvd para venderlo a nivel nacional, pero Canal Once no vende su producción interna, para eso es propia, para eso es única, para eso la hacemos, para compartirla a los televidentes mientras la transmisión anuncia, con el sello de agua y el logotipo de derechos reservados, que es orgullosamente un logro de las filas de la gente que hace producción al interior del Canal. Está por demás comentar las horas que dediqué a este proyecto, el tiempo de lectura de investigación, el tiempo de grabaciones, las desveladas revisando una y otra vez los materiales obtenidos, transcribiendo las entrevistas, el clavado que hay que echarse a la videoteca de stock, a los álbumes de fotografías, el rastreo de la obra de los pintores para grabar los cuadros colgados ya en paredes de galerías, de oficinas de empresas, de casas particulares, el tiempo escuchando música para elegir temas que acompañaran el documental, en fin que fue todo enriquecedor trabajar este proyecto y el resultado es de una gran satisfacción personal.

6.3 Asignación como Productora. El alma con número de inventario.

Una vez arrancada la labor con *El color de Oaxaca*, me asignaron otros documentales a la par, lo que significaba dividir las horas del día para abarcar diversas producciones. Casi tres años de colaborar en la Dirección de Producción de Canal Once me enseñaron el día a día de la vida del productor de televisión, un poco porque esa la actividad asignada y mucho porque convivía con muchos de esos seres extraños que pasan demasiado tiempo en las cantinas ideando nuevos proyectos y muchas más horas en las salas de edición dando forma a las grabaciones.

El día normal comenzaba a las seis horas, cuando había que arreglarse para comenzar el llamado, ya fuera que hubiera que estar a las ocho horas en la oficina, en una sala de edición, en un llamado en locación, casi siempre la hora de la comida pasaba desapercibida, mientras nos movíamos a otro llamado en locación u otra sala de postproducción, a las ocho iniciaban las llamadas para acordar en dónde nos reuniríamos a platicar los proyectos venideros y si estábamos en llamado foráneo, lo indispensable era aprovechar totalmente la luz del sol, ya que produciendo con bajo presupuesto no se puede tener todo el equipo necesario para iluminar exteriores de grandes locaciones, por lo que nuestro plan de trabajo en exteriores se acoplaba a las horas con luz natural y a partir de las dieciocho o diecinueve horas iniciaban las grabaciones en interiores, así hasta que la noche servía para ajustar las grabaciones del día siguiente, no había tiempo para otra cosa que no fuera vivir de y para la televisión, todo valía la pena cuando nos convertíamos en aire palpable y visible en

los monitores de las televisiones... era una aventura que todos queríamos experimentar.

6.3.1 Los caballeros de la edad media. Conociendo al enemigo.

Producción, realización y edición del programa Los caballeros de la edad media, documental que trata la crisis de los hombres de cuarenta años, la edad media promedio del hombre. El primero abordando el tema de la crisis de los hombres cuarentones, donde algo complicado fue contactar las entrevistas con caballeros de ámbitos tan diversos como el cine, la música, el teatro, el deporte y la literatura, y luego lograr que se sinceraran a la hora de ser cuestionados acerca de su muy particular forma de enfrentar la llamada crisis de la edad media: sus fobias, sus aficiones, sus aflicciones, sus ideales, sus achaques, sus fantasías.

6.3.2 El cuarteto de Liverpool en México. Contando historias inventando imágenes.

Producción, realización y edición del programa El cuarteto de Liverpool en México, documental de la beatlemania en México.

Director: Enrique-Quintero Mármol Vega

El segundo documental abordó el tema del fanatismo mexicano por Los Beatles, el resultado fue un recorrido por los mitos, los sueños, las realidades, las fechas de conciertos canceladas, las películas, los ritmos, las letras, los programas de radio y las colecciones de quienes han creado su propia *beatlemania* en México; en este documental lo más complicado fue editar un programa de sesenta minutos con

restricción de material de Los Beatles, es decir, por derechos autorales no podíamos usar las canciones ni los videos de los Beatles, sólo podíamos tener diez minutos de material de stock por lo que tuvimos que recurrir a las interpretaciones de los grupos que hacen covers de Los Beatles, como el grupo Morsa y el grupo Aleph, además de buscar a coleccionistas de discos que nos dejaran grabar todas las portadas editadas en diversas partes del mundo acerca de Los Beatles, también recurrimos a ediciones de libros y revistas, además de fotografías que poseían los propios fans, el espíritu de este documental fue justamente hablar de los Beatles con el material que los fans podían proporcionar.

6.3.3 Mártires de 1907. Concentrándose en la realización.

Realización y edición del documental Mártires de 1907, el cual abordará las historias de vida y la tradición oral acerca de la matanza de 1907 en la franja del Río Blanco en Veracruz, México.

En el documental Mártires de 1907 colaboré como realizadora, editora y co-guionista. Y fue el primer documental en el que no participé en su proceso de producción completo, no tuve nada que ver con la producción, por lo que también he de decir que es un gran alivio desentenderse de los asuntos de producción para concentrarse en el asunto de la realización. Las grabaciones para este documental las realizamos en el estado de Veracruz, en las regiones de Río Blanco, Ciudad Mendoza, Orizaba y Córdoba.

En este caso la productora fue Paulina Vergara, con quien platiqué del proyecto cuando la producción ya estaba

avanzada, de hecho platicué con ella una semana antes de las grabaciones y sólo debíamos tener claro la intención de las locaciones seleccionadas para las entrevistas, es decir, la ruta crítica ya marcaba a los entrevistados, las locaciones y los temas de contenido. Por lo que yo sólo me concentraba en la forma en que la cámara contaría aquella historia, en varias entrevistas elegí la cámara en mano, en algunas ocasiones por necesidad circunstancial, pero en otras por necesidad de producción.

Hay que comentar que las entrevistas a realizar serían con sobrevivientes de la matanza de aquel 7 de enero de 1907, lo que supone que estando en 2007, aquellos sobrevivientes eran todos personas de la tercera edad, cosa que complicaba un poco la producción, desde la comunicación a la hora de las entrevistas, la posición de cámara ya que debido a que no escuchaban las preguntas se acercaban a cámara pidiendo se les repitiera la pregunta, luego para el registro del audio las personas de la tercera edad tienen cierto vicio con la saliva que es registrado muy puntualmente por los micrófonos de alta calidad, y por si fuera poco tirábamos mucho material en cinta, ya que se tardaban mucho en hilar sus frases y darle un sentido coherente a sus comentarios, asunto que incluso padecí en la edición, ya que para lograr cortes fluidos y con ritmo fue necesario emplear todos los recursos de edición.

Continuando con el asunto de la cámara en mano, por necesidad circunstancial la entrevista en las vías del tren debió ser cámara en mano ya que el tren pasaba cada 15 minutos y no podíamos emplazar para hacer una entrevista que prometía ser de por lo menos una hora, así que le pedí al equipo de producción, el cual era muy pequeño ya que constaba de 5 personas, que estuviésemos al pendiente de escuchar el

silbido del tren, ya que, por si fuera poco el lugar de acceso para el vehículo nos situaba en una curva saliente de las vías del tren por lo que realmente vislumbramos los vagones cuando estaban próximos a arrollarnos, pero si poníamos atención al silbato lo detectábamos con tiempo suficiente como para movernos de las vías y estar a salvo, dicha tarea de detección temprana era más precisada por el sonidista, quien en cuanto escuchaba que se ensuciaba la voz de nuestro entrevistado con ese pequeño agudo del tren nos prevenía para cortar y dicha indicación nos sacaba inmediatamente de las vías, mi preocupación mayor era que nuestro entrevistado contaba con más de setenta años de edad y dado que la voz del realizador es la voz cantante en la producción, cuando se nos avisaba del tren cortaba inmediatamente la toma no importando si estuviéramos a la mitad de la frase más interesante, tampoco importaba si la luz fuera la mejor del día o si nuestro anciano entrevistado estuviera por fin hilando frases en su discurso, la prioridad era salir de zona de peligro. Cuando por fin terminamos la entrevista pedía mi camarógrafo nos posicionáramos junto a la vía del tren calculando el espacio que ocupaba el tren para pasar y con el gran angular hiciéramos una toma del tren pasando. Esta toma fue tan bien lograda que incluso se usó para el paquete gráfico de la cortinilla de entrada y como logotipo para la entrada del documental. Esta toma fue, sin duda, un gran logro de la realización.

6.3.4 ¿Quién es el que anda ahí? Liberación de derechos de autor.

En el proyecto *¿Quién es el que anda ahí?* colaboré como guionista y editora. En este caso no estuve en el proceso de producción desde la planeación y preproducción del proyecto, sino que me inserté en la fase final al tener el material grabado, ya con entrevistas, ya con aspectos en cinta. Teniendo un aproximado de cuarenta cintas betacam de media hora, me di a la tarea de verlas todas, transcribir la información que ellas contenían y luego armar un discurso que empatara con la visión de un Cri-cri que se construía a lo largo de esas todo ese material, es decir que saliera de la investigación documental realizada. También me tocó lidiar con el asunto de los derechos autorales a la hora de editar, ya que no podíamos usar todas las imágenes encontradas y también debíamos cuidar el delicado asunto de que los hijos de Francisco Gabilondo Soler, Tiburcio y Oscar, poseen cada uno y por separado los derechos de materiales visuales y letras de canciones, además de decir que familiarmente están muy separados ya que Cri-cri no reconoció a Oscar como hijo legítimo públicamente, sin embargo, existen papales legales para demostrarlo, de tal suerte que no podíamos herir susceptibilidades porque eso significaba privarnos de alguna de las dos firmas importantísimas para poder transmitir el documental. Hay que decir aquí que toda transmisión televisiva está respaldada jurídicamente con las cartas de liberación de derechos de los materiales contenidos en los programas. Y es obligación de la producción conseguir dichas cartas al momento de levantar sondeos, comentarios y entrevistas, tanto de personalidades públicas reconocibles como de gente transeúnte que aporte algún comentario a

cuadro. En el caso de materiales protegidos por derechos de autor, como pueden ser fotografías, cartas o diarios, documentos legales como actas de nacimiento, actas de defunción, incluso letras de canciones, interpretaciones musicales y material audiovisual, todos estos materiales deben contar con el permiso legal para ser utilizados en un programa televisivo, por lo que los dueños de los derechos deben firmar una carta donde ceden los derechos para cierta producción, especificando el nombre de la producción, la fecha de transmisión y el alcance de su uso, *el documento firmado de cesión es una forma de consentimiento que le concede derechos de autor sobre la imagen y palabras del participante*⁵⁰.

En el caso de los materiales para la realización del documental de Cri-cri, contábamos con la firma de Óscar Gabilondo para el uso de las canciones y con la firma de Tiburcio Gabilondo para el uso de la imagen del personaje Cri-cri.

6.3.5 Nuestras mejores canciones. El arte de conseguir imágenes de archivo.

Investigación, producción y edición de las cápsulas de segmento de la serie musical Nuestras mejores canciones. Las 100 favoritas de México. Dichas cápsulas dan el contexto a la selección del cancionero de la serie; son cápsulas históricas, biográficas y comentarios para apoyar las canciones seleccionadas como las 100 favoritas de México.

⁵⁰ Rabiger Michael, Op cit, pp. 199.

Para el proyecto de Nuestras mejores canciones el reto que me tocó cubrir fue el de realizar cápsulas de contexto. Dicho programa tenía una transmisión semanal y cada capítulo contenía mínimo tres cápsulas de tres minutos cada una. Por lo que hay que decir que había que cubrir de nueve a quince minutos de material documental a la semana, lo que se dice fácil pero se requiere de conseguir material de toda índole, en donde sea, y cuando digo donde sea no escatimo en posibilidades. Hay que decir que la videoteca mejor abastecida de material de stock musical en México la posee Televisa, claro es la televisora que a la fecha sigue produciendo artistas y cubriendo los eventos musicales que ellos mismos organizan, pero también hay que decir que hacer uso de su material de stock musical es muy costoso y, teniendo la limitante del presupuesto en la televisión pública, pues no podíamos recurrir a la videoteca de Televisa para vestir nuestras cápsulas, por lo que debíamos conseguir el material hasta en los piratas y ampararnos con la mítica crestomatía para la transmisión por ejemplo de canciones de Pedro Infante o de Agustín Lara, incluso de Chico Ché con el logotipo de Siempre en domingo al fondo. Trabajamos incluso en colaboración con el área de informática quien nos ayudaba a descargar de internet material que podíamos utilizar, para ese entonces el Departamento Jurídico de Canal Once no exigía la carta de liberación de derechos autorales, así que aprovechándonos de eso deleitábamos al televidente con imágenes sacadas de debajo de las piedras para que pudieran recordar y enmarcar las canciones favoritas de México, sus compositores e intérpretes.

6.3.6 La guía de los 10. La vida a cambio de aliento.

La guía de los 10 es, después de El rostro oculto de Villa, un ícono del éxito profesional en mi vida, ya que fue la primera serie que tuve a mi cargo como Productora, Realizadora y Editora, antes de esta serie me había encargado de las mismas funciones en programas unitarios, pero esta fue la primera serie que se me encomendó con la confianza profesional de hacerlo en su totalidad, ya que la toma de decisiones para su producción era totalmente mía. La parte más difícil de esta serie fue el encontrar el formato y la estructura adecuada para su realización, ya que había que considerar varios factores, el primero y que le otorgaba su nivel de existencia era que no contábamos con presupuesto para su realización, era una serie que debía salir sin gastos por parte de Canal Once, contaba únicamente con tres mil pesos para cada capítulo y, considerando que cada capítulo implicaba trasladar a diferentes ciudades de la República Mexicana a un crew reducido por lo menos durante 3 días, pues era muy complicado.

Decidí que lo mejor era crear una revista turística armada con cápsulas en voz off, nuestro apoyo principal fueron los gráficos, ya que la guía se estructuró como un conteo regresivo de los diez lugares turísticos que no te puedes perder cuando visitas las ciudades más importantes de la República Mexicana. Empezamos por supuesto con la Ciudad de México, fue por así decirlo nuestro programa piloto. Echamos mano de material stock que teníamos en videoteca, hicimos pruebas de guión y locución, grabamos y editamos como prueba, al principio el ritmo era muy rápido, casi no se apreciaban los lugares, el programa duraba 15 minutos, le fuimos agregando ritmo, dejamos respirar la locución, la edición fue

más pausa y poco a poco lo fuimos encajando en un buen resultado.

Cuando tuvimos el molde nos lanzamos a la aventura de grabar los otros 9 capítulos en ciudades del interior del país, 2005 fue para mí un año de viajes interminables, incluso 2006 me la pasé viajando con otros proyectos.

La guía de los 10 me permitió aplicar el ensayo de la prueba y el error para mejorar la técnica de producción, realización, contenido y edición.

En un principio me gustaba grabar los lugares turísticos sin gente, según yo para que se apreciaran bien los lugares fotografiados por la cámara, no quería gente estorbando con su desordenada apariencia y su mal gusto para elegir colores, pero después de editar un programa me di cuenta que mas bien esos lugares turísticos parecían pueblos fantasmas, donde ni las moscas se paraban, fue entonces que solicitaba que los transeúntes fueran partícipes de la toma y se involucraran interactuando en escena, sin dirigirlos, así, haciendo lo que estaban haciendo, disfrutando del lugar.

Luego el lenguaje de cámara me parecía debía ser escueto, largas tomas fijas que nos presentaran y dejaran disfrutar los lugares retratados, otra vez a la hora de revisar la edición me di cuenta que ese resultado lo podíamos lograr con una cámara fotográfica y yo tenía la posibilidad del movimiento, así que cambié las tomas fijas por paneos, tilts, dollys, travels, incluso zooms; después también noté que la toma no sólo se componía del movimiento de cámara sino que debía pasar algo más ahí dentro, así que comencé a dirigir a los transeúntes para que hicieran ciertos movimientos justo cuando yo grababa la toma, es decir, que firmaban el libro de registro al hospedarse en un hotel, que caminaban viendo alguna pieza de museo, que se colocaran junto a las grandes

estatuas de las zonas arqueológicas para tener una relación de tamaños, que el mesero llegara con el plato servido a la mesa de los comensales, que las bailarinas danzaran sus mejores pasos al ritmo de la negra Tomasa, que el chef agregara el ingrediente principal a la receta secreta, que las nubes viajaran al ritmo de la bella airoso, me di el lujo incluso de buscar siempre el punto más alto de las ciudades visitadas para lograr una toma panorámica y poder iniciar así todos los programas, llevaba ya un telefoto y siempre un gran angular. Buscaba siempre la toma desde el punto de vista del turista, haciendo lo que tuviera que hacer para lograrla, si había que rapelear junto a una cascada, si había que había que deslizarse en dolly hacia un cuadro de Felguérez, si había que lograr un time lapse para entender el paso del tiempo en Zacatecas, incluso si la toma debiera ser picada o contrapicada, era cosa de ponerse en los zapatos del turista y entonces entendía desde qué ángulo había que emplazar cada toma.

Una vez en edición también ajusté el ritmo para apreciar las cosas, siguiendo la regla del encuadre abierto, el encuadre medio y el encuadre cerrado, pero llevando siempre al turista con el ojo de la lente en el ritmo de la vista, es decir, la edición respiraba de acuerdo a la necesidad de duración que ameritaba el material, había tomas que se entendían rápidamente y no necesitaban más que de unos segundos en montaje; sin embargo, había lugares que exigían contemplación y debían durar armoniosamente más tiempo en edición.

Por el lado de producción aprendí que México es una red de posibilidades para el logro de permisos de grabación, *desde un punto de vista estricto, se debe obtener permiso por escrito para rodar dentro de edificios particulares y en*

*medios públicos de transporte, parques, estadios, etc.*⁵¹, Sólo hay que solicitarlo al gobernador de cada estado y entonces en cascada cae la orden para que se nos brindara el apoyo, claro está que nadie ayudaba a Azucena Celis Luna en primera instancia, la llave que abría todas las puertas era Canal Once, y esa llave debía permanecer limpia para abrir las puertas en el futuro, por lo que al comprometerme en nombre del Canal a realizar una grabación con ciertas características, hacía lo necesario para cumplir el acuerdo de permiso al que habíamos llegado, así fuera el horario de llegada, la duración de grabación, el acercamiento de la cámara a ciertos objetos, el trato y sentido del contenido a la hora de abordar los temas hasta los agradecimientos en el roll de créditos.

Durante las grabaciones de La guía de los 10 también me tocó sufrir un poco la precariedad en el hospedaje y la alimentación, asunto que lamentablemente tuvieron que compartir el camarógrafo, el responsable técnico y el asistente técnico. Pese a que éramos un crew mínimo, sólo cuatro personas para no generar altos gastos de producción, y debido a que la alimentación y el hospedaje eran apoyos de la Secretaría de Turismo, debimos dormir en hoteles casi de paso por no mencionar que una noche nos hospedaron en un motel, incluso debimos comer un día chile atole como platillo fuerte.

Pero hay satisfacciones que no tienen que ver con la remuneración económica o los lujos y comodidades, hay algo distinto que mueve a la televisión pública y es el acercar al televidente de clase media baja a contenidos que de otra manera no tenían acceso, ya que no pueden pagar un sistema de

⁵¹ Rabiger Michael, Op cit, pp. 200.

televisión por cable y mucho menos pueden realizar tantos viajes como para conocer el país, así que la satisfacción más grande era comprobar que la gente conocía México a través de La guía de los 10. Y hablo de casos específicos, como cuando en una zona arqueológica en Zacatecas se me acercó uno de los vigilantes y me dijo que gracias a La guía de los 10 él pudo conocer el estado de Hidalgo, ya que de otra manera hubiera sido imposible por la falta de dinero, estando de pie dando indicaciones a mi camarógrafo, cuando escuché aquellas palabras se quebrantó mi alma y se enalteció mi espíritu, no podía hacer más por aquel desconocido que agradecerle su atención al ver la serie e invitarlo a conocer parte de los estados de Puebla, Veracruz, Aguascalientes, Oaxaca y Jalisco a través de las transmisiones de la serie. En ese momento sentí que mi labor tenía sentido, que adquiriría una responsabilidad que no tenía que ver con la ruta crítica de producción, ni con los resultados en la siguiente auditoría del Canal, tenía que ver más bien con el compromiso que se adquiriría con la audiencia, esos seres pensantes que sin darse cuenta deciden dedicar tiempo a ver transmisiones que encierran el tiempo de mi propia vida, el quehacer de mi existencia diaria, la producción televisiva.

6.3.7 Tu boleto al Cervantino. Los hijos de la madrugada.

El Festival Internacional Cervantino otorga la cobertura oficial de toda la emisión a Canal Once, habiendo pertenecido a Canal 22 durante años. En esta oportunidad, el equipo de la Dirección de Producción levantamos un programa de revista televisiva para cubrir los eventos a puerta cerrada y

callejeros de dicho Festival. Queda a mi cargo la Producción y Edición del programa.

Director: Enrique Quintero-Mármol Vega

Este proyecto fue la primera cobertura de Canal Once al Festival Internacional Cervantino, luego que por muchos años la cobertura perteneció a Canal 22. Sin olvidar que mis orígenes fueron en Canal 22 y allá nunca tuve la oportunidad de cubrir un Festival Cervantino, fue para mí todo un honor ser parte del equipo de producción que se mudó a la Ciudad de Guanajuato para las transmisiones.

Bueno, el asunto no fue así precisamente, el equipo de avanzada partió a la Ciudad de Guanajuato dos días antes de iniciar el Festival Cervantino, y yo saldría con el segundo contingente una semana después; sin embargo, el día de la inauguración recibí una llamada del Director de Producción a la media noche y me dijo que preparara mi maleta y que al día siguiente tenía que irme por mis propios medios a la Ciudad de Guanajuato, que la producción me necesitaba de aquel lado y era necesario que saliera lo más temprano posible.

Y sus palabras se hicieron realidad, ya que sin presupuesto asignado de por medio, tuve que pagar mi traslado a la Ciudad de Guanajuato, y llegar con maleta en mano al Centro de Prensa de Guanajuato, donde inmediatamente comencé a editar la transmisión que saldría al día siguiente.

Las complicaciones del proyecto iniciaban con el número de integrantes de la producción, yo ya estaba acostumbrada a hacer todo yo sola, investigar, entrevistar, editar, pero no para un programa en formato de noticiario con media hora de transmisión diaria cubriendo eventos que acontecían por la mañana y debían estar al aire en transmisión a más tardar al día siguiente por la noche.

Así que lo más complicado fue dormir sólo dos horas diarias y tener la cabeza fresca para hacer la escaleta de los programas, editar ocho notas y un concierto diario y tener el material listo para ser enviado vía fibra óptica todos los días a las siete de la mañana,

De hecho la sala de prensa cerraba a las once de la noche, pero con candado puesto nos quedábamos adentro el operador de avid y yo editando toda la noche, no teníamos baño y tampoco acceso a comida, por lo que debíamos proveernos de lo necesario para pernotar con los ojos bien abiertos y las máquinas encendidas, a las seis y media de la mañana llegaban todos a alistar el envío por fibra óptica y nosotros ya debíamos tener el master listo; lo que significaba que debíamos terminar la edición a eso de las dos de la mañana para senderear el programa y bajar a cinta.

A las seis de la mañana podíamos ir a dormir dos horas y regresar para hacer el siguiente programa. Ese ritmo de trabajo basta decir que es mortal pero placentero para quien le gusta la producción televisiva.

6.3.8 El caso de la Ficción. El cine en pantalla chica.

Llegó a Canal Once la oportunidad de hacer ficción y he aquí que fui asignada para dicho proyecto, era para mí tremendamente emocionante participar en un proyecto con tintes de producción cinematográfica.

La modalidad del proyecto fue una coproducción entre una casa productora y Canal Once, yo era la supervisora de producción por parte de Canal Once, así que me tocaba de todo, desde revisar guiones, break downs, actores, vestuario, locaciones, llamados, equipo, en fin. Mi función específica era la de ser

continuista, labor que era rebasada por la imperante necesidad de fungir como productor de campo e incluso como asistente de dirección en algunos casos.

Ese fue el mayor de los retos, cubrir la retaguardia de varios puestos al mismo tiempo, las horas sin dormir ya no eran lo preocupante, porque teníamos llamados de las siete a las veintitrés horas, aquí lo realmente preocupante era que todo el tiempo tenía que estar al pendiente de apuntalar el área de producción, de dirección, de arte, bueno con decir que hasta tuve que hacer una aparición como monja fantasma, y aunque no tuve parlamento era tener el vestuario puesto y la libreta de las anotaciones a un lado para dar indicaciones de lo que seguía en las grabaciones.

Y por si fuera poco, la necesidad de cubrir varios aspectos de producción me impedían concentrarme de lleno en la tarea de continuidad, he de confesar que en dos ocasiones los actores se fueron vestidos con ropa distinta y hubo que arreglar el asunto en edición, he aquí que el editor que teníamos hacía milagros para parchar errores de dirección de escena, emplazamiento de cámaras, continuidad e incluso incoherencias de guión.

Esta etapa me dio herramientas para afrontar planes de trabajo y presupuestos de producción en un futuro. Ya que no puedes prever casos específicos si nunca has participado previamente en una ficción.

Ahora con toda seguridad puedo tomar un guión y hacer un presupuesto completo, obviamente el break down y un plan de rodaje, los cuales serán muy apegados a la realidad tanto tiempo como en forma.

6.3.9 Supervisión de Ficción y Documental.

Una vez que entró Patricia Arriaga como Directora de Producción de Canal Once comenzó una nueva etapa en mi vida profesional, comencé a colaborar como Supervisora de Producción de Ficción y Documental.

Desde ese lado del ring la producción se vive de manera distinta, ya no hay que ejecutar tantas cosas sino dirigirlas, estuve a cargo de la producción del documental Jefe de Jefes, realizado por Roberto Bolado, casualmente volvía a trabajar con quien años atrás me había llevado a Canal Once, y esta vez el tema era una biografía de Los Tigres del Norte, muy bien lograda por cierto. Luego supervisé el documental biográfico de Pedro Infante, Y así sucesivamente ahora me ha tocado supervisar producciones de principio a fin, desde la contratación de personal hasta la entrega de masters para transmisión.

He aquí que la aventura de la producción televisiva continúa y alterno la escritura de este documento con la producción de diversos proyectos, como ha sido la realización de la cápsula para conmemorar el aniversario del hallazgo de la Coyolxauhqui, la producción de la miniserie Ser o no ser...Mexicano próxima a estrenarse en septiembre en Canal Once, la realización de las cápsulas del ciclo Nouvelle Vague de la Cineteca Nacional... y así sucesivamente pasan los días y los proyectos siguen su marcha, haciendo fila para su realización, como el proyecto que tengo en este momento en el escritorio... el cual lleva por título:

DOCUMENTO DE TRABAJO. PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN

DIRECCIÓN DE ESTRATEGIA Y DESARROLLO

Programa para jóvenes: Haciendo eco

Y años a la distancia, cada que retomo este documento, observo el paso del tiempo. En repetidas ocasiones me he despegado de este escrito y, sobre todo, del avance en el trámite; se quedó todo detenido afuera del quirófano donde en 2008 soporté una Funduplicatura Laparoscópica; se quedó todo pausado desde aquel año y hasta 2012 comienzo a recuperar salud.

El camino recorrido en la búsqueda del buen funcionamiento físico, fisiológico, emocional, psicológica e incluso espiritual, ha sido la segunda profesión que la vida me ha otorgado. Nada te enseña a vivir como cuando estás al borde de morir. Ningún aula contiene los compañeros, colegas y profesores adecuados como cuando estás en la sala de urgencias. Ninguna enseñanza teórica resulta tan imprescindible como cuando te explican el nuevo funcionamiento de tus órganos internos. Ninguna carrera universitaria te prepara para recibir una noticia de eutanasia. Y al mismo tiempo ninguna escuela te enseña a vivir como cuando has librado todas las batallas.

Inicié la carrera de Comunicación y Periodismo por una necesidad inconsciente de comunicarme, de expresarme, de decir a otros lo que siento, lo que pienso, lo que necesito, lo que me gusta, lo que me molesta, lo que sueño, lo que temo. Terminé una Licenciatura en mi querida UNAM y fue hasta ese momento que comencé a vivir en serio.

Gracias a todas las personas que estuvieron, están y estarán cerca en el quehacer profesional, desde la formación, el desarrollo, las primeras búsquedas, los primeros proyectos, hasta donde el mundo alcance.

Conclusiones

En mi caso la Carrera de Periodismo no fue la Revolución Escrita... pero sí la ventana a una forma de expresión contundente, donde las palabras se actúan con imágenes, donde la edición entrelaza historias construyendo significados y permitiendo interpretaciones.

La producción televisiva es una adicción a la adrenalina, al tiempo límite, al extremo de la prontitud y la lógica surrealista convertidas en representaciones casi pictóricas, es un proceso metodológico basado en la creatividad y la disciplina estructuradas por el proceso de producción.

Cada proyecto realizado asemeja un sudoku, donde el acomodo de los elementos debe armonizar y hacer avanzar al conjunto, donde ninguna caja de sudoku tiene un igual, donde cada reto de producir supera lo antes establecido, donde es tan valioso el actor como el guionista, el tramoya como el director, donde los proyectos inician siendo un cúmulo de ideas sin forma, como una mariposa que nace larva, se metamorfosea transformándose a sí misma para llegar a su máximo esplendor estético y luego morir en cuestión de horas... eso justo sucede con la producción televisiva, los programas exigen un periodo de planeación, producción y postproducción extenso y meticuloso para después transformarse en partículas que, flotando en el aire, llegan a los receptores televisivos y se convierten en imágenes coherentes y entendibles para los televidentes asiduos y acostumbrados a oprimir un botón del control remoto y disfrutar de figuras que desbordan color y sonido, contenidos que aportan información desconocida, programas televisivos creados para transmitir una parte de nosotros mismos.

Fue la UNAM mi alma mater, mi segunda casa, el escultor de mi formación académica; fue la FES Aragón el maestro de este aprendiz a periodista; fue la carrera de Comunicación y Periodismo la punta de lanza para acceder a los medios de comunicación nacionales, en especial la televisión.

Ha sido una satisfacción muy grande poder colaborar en el desarrollo y la realización de programas para televisión, pese al doble esfuerzo que debe emplear un egresado de la FES Aragón, ya que a la formación académica le falta apuntalar la experiencia práctica, se debiera enfatizar la familiaridad con el equipo técnico, la manipulación de cámaras, la operación de sistemas de edición no lineal como el Final Cut, la fotografía en set o locación con diferentes condiciones de luz, enseñar cómo lograr efectos con lentes de cámara o difusores de lámparas, cómo dirigir a un actor, a un locutor, incluso elaborar proyectos que impliquen el desarrollo del proceso en sus tres etapas para experimentar y ensayar una y otra vez lo que se hará de manera profesional en un canal de televisión.

La vida laboral me lleva actualmente a desarrollar una barra para jóvenes en Canal Once, y personalmente busco una preparación en la Realización Documental.

BIBLIOGRAFÍA

- Bravo Raymond, *Producción y dirección de televisión*, LIMUSA, México, 1993, 333 p.
- Caloca Carrasco, Eloy, *Recuento histórico del periodismo*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2003, 489 p.
- Charnley, V.Mitchell. *Periodismo informativo*. Ed. Troquel. Buenos Aires, 1971, 506 p.
- Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós Papeles de Comunicación 2, Barcelona, 1999, 270 p.
- Konigsberg Ira, *The complete film dictionary*, United States of America, 1997, 262 p.
- Rabiger Michael, *Dirección de documentales* 2ª edición. Instituto Oficial de Radio y Televisión, ARTEAFRAF, S. A., Madrid, España, 2001, 579 p.
- Rivadeneira Prada, Raúl, *Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación*. Trillas, México, 1977, 288 p.
- Yorke Ivor, *Periodismo en televisión*, LIMUSA, México, 1994.
- Zettl Herbert, *Manual de producción de televisión, séptima edición*, Internacional Thomson Editores, México, 2003, 558 p.